Black PANTONE 711 roşu

TRIBUNA

138

Județul Cluj

2 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul VII • 1-15 iunie 2008

ILUSTRAȚIA NUMĂRULUI: VIRGIL MLEŞNIȚĂ

Mircea Muthu

O GRAMATICĂ CULTURALĂ

Mircea A. Diaconu, Eleonora Sava, Călin Teutișan

Vasile Igna

Poezii

Horia Lazăr **Dificultățile cenzurii**

Coriolan Horațiu Opreanu

Numele Clujului, o enigmă?

CENTENAR SIGISMUND TODUȚĂ

Black PANTONE 193 U roşu

Black Pantone 253 U

TRIBUNA
Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:
Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Monica Gheț
Virgil Mihaiu
Ion Mureşan
Mircea Muthu
Ovidiu Pecican
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Ioan Sbârciu
Radu Țuculescu
Alexandru Vlad

Redacția:
I. Maxim Danciu
(redactor-şef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ştefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan

Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ştefan Socaciu

Colaționare şi supervizare:
L.G. Ilea

Redacția şi administrația:
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

bour

eveniment editorial

100 de ani de viață literară transilvană

Lansat la o sută de ani de la constituirea Societății Scriitorilor Români (28 aprilie 1908), albumul *100 de ani de viață literară transilvană,* editat de Filiala Cluj a USR şi alcătuit de Irina Petraş, rememorează cele mai importante momente ale vieții literare instituționalizate din Transilvania, cu un accent inevitabil pe Cluj. Un scurt istoric este reluat apoi în *Repere cronologice* şi completat cu date culese din diverse surse, fie de pe internet, fie din dicționare şi enciclopedii, date vizând viața literară din Ardeal. *Reperele* rețin şi câteva momente importante pentru începuturile scrisului românesc. Albumul propriu-zis (peste 700 de ilustrații!) reproduce imagini din arhiva Filialei clujene, dar şi din fototeca scriitorilor înşişi care au înțeles să contribuie astfel la bogăția şi reprezentativitatea lui.

Sunt reproduse în album mai ales imaginile cu o anume încărcătură istorică, de document. Acestea, împreună cu alte sute de imagini din viața literară ardeleană, vor fi arhivate pe un CD aniversar.

Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor din România (Asociația Scriitorilor din Cluj) a luat ființă în 1949 şi a avut de la început sediul în clădirea *Tribunei* (str. Universității nr. 1). Primul preşedinte a fost Nagy István. Au urmat, cu funcția de Secretar al Asociației, Ion Brad, D.R. Popescu, Ion Vlad, Liviu Petrescu, Constantin Cubleşan, Irina Petraş (din nou cu titulatura de preşedinte). Au avut responsabilități în cadrul Asociației, până în 1965, şi Teofil Buşecan, Dumitru Mircea, Gelu Petean, Ion Oarcăsu. Secretariatul /contabilitatea au fost asigurate de Livia Eromnimon, Bajka Mária şi Maria Damian. Din 1984, de Doina Cetea.

Filiala numără (în aprilie 2008) 275 de membri (fiind a doua ca mărime din țară, după Asociația Scriitorilor din Bucureşti). Membrii Filialei, români, maghiari şi de alte naționalități, sunt rezidenți, majoritatea, în municipiul şi

județul Cluj, dar şi în județele Alba, Bihor, Bistrița-Năsăud, Hunedoara, Maramureş, Mureş, Satu Mare, Sibiu, Timiş etc. şi în Ungaria, Franța, Germania, Israel, Suedia, SUA, Canada.

În prezent, Comitetul Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor din România este format din: Irina Petraş (preşedinte), Doina Cetea (referent de specialitate), Ruxandra Cesereanu, Mihai Dragolea, Sigmond István, Ion Vartic (membri).

Filiala este reprezentată în Consiliul Uniunii Scriitorilor din România de: Doina Cetea, Constantin Cubleşan, Marta Petreu (membră în Comitetul Director), Adrian Popescu, Szilagyi István, George Vulturescu. (*I.-P.A.*) ■

În redacția *Tribunei* (anii '70): Constantin Cubleşan, D.R. Popescu, Marin Sorescu, Nicolae Prelipceanu, Ion Cocora, Radu Mareş, Alexandru Căprariu, Dumitru Chirilă, Victor Felea

Radio România Cultural

În fiecare luni, de la ora 22:10, scriitori, critici, traducători, editori sunt invitați la
Radio-grafii literare
Un talk-show de literatură contemporană

101,0 FM

2

Black Pantone 253 U

editorial

Tradițiile culturale și viitorul european

Sergiu Gherghina

Conflicte teritoriale, situații tensionate ce se finalizează cu ocuparea oraşelor (cazul Beirutului şi al Hezbollah), alegerile americane, criza financiară mondială parțial generată de creşterea prețului petrolului şi resimțită în prețul alimentelor sunt evenimentele care apar în prim planul mass-media la nivel internațional. Acestora li se adaugă numeroase aspecte politice şi economice particulare la nivel național sau regional. Le voi lăsa deoparte pentru a analiza o altă dimensiune, mai stabilă pe termen lung, care ajută la formarea identității şi care permite să se vorbească despre UE şi în alți termeni decât instituționali, politici sau economici. Cultura a fost şi va rămâne, după cum argumentez în acest articol, o bază fundamentală a spiritului european, un indicator pentru individualizarea noastră în contact cu non-europenii. Interacțiunile intra- şi inter-culturale îmbogățesc un patrimoniu ce reprezintă moştenirea generațiilor precedente.

Indiferent de denumire şi perioada în care şi-au atins apogeul, imperiile s-au evidențiat prin crearea unor elemente culturale ce dăinuie de-a lungul veacurilor. Deciziile lor politice sunt cunoscute de către cei ce le studiază, eşecurile lor au fost lecții de viață, iar victoriile în războaie au fost cele care au consolidat dominația asupra unor teritorii şi populații. Însă, pentru toate acestea există mijloace ce le țin vii în memoria noastră, fără a fi nevoie să apelăm la metode specializate de cunoaştere. Societatea Romei Antice este cunoscută în special datorită luptelor de gladiatori din Colosseum sau întrunirilor din Senat, Columna lui Traian aminteşte istoria aceluiaşi imperiu, Parthenon-ul şi Agora grecească mențin vii obiceiurile spirituale ale grecilor, piramidele şi sarcofagele egiptene amintesc de tradiții religioase străvechi, majoritatea capitalelor vest-europene şi porturilor maritime păstrează amprenta creațiilor artistice de secole XV-XIX ale vechilor francezi, germanici, scandinavi sau britanici. Această enumerare arbitrară este mult prea sumară pentru a servi unui scop specific, dar face posibilă identificarea unui spectru larg de valori transmise, familiare, dar la care ne oprim rareori cu gândul, fiind de multe ori o constantă şi un mediu de formare dat pentru fiecare.

Cultura este abstractă, greu de identificat şi înțeles fără referent clar. De aceea preferăm să localizăm cu precizie definițiile culturale şi deseori ajungem la puncte comune. Spre exemplu, simbolurile Renaşterii sunt referenți culturali comuni, cunoscuți multora deşi nu le-au văzut vreodată. Muzeul Luvru este simbolul artei şi al bunului gust în materie de pictură şi sculptură, Capela Sixtină din Vatican reprezintă istoria religiei creştine în versiune stilizată, iar poemele şi povestirile Evului Mediu european

sunt evocate în istoria fiecărui stat dintre Atlantic şi Munții Ural. Fără a mă rezuma la edificii culturale, concerte, sculpturi, creații epice şi lirice sau religie, doresc să insist pe dimensiunea legată de continuarea unor tradiții ce permit formarea unei identități europene.

Parafrazând o sintagmă des utilizată, cunoaşterea trecutului ne ajută să înțelegem prezentul şi să vedem viitorul. Nivelurile de identitate sunt diferite şi cel național nu va dispărea curând. Dorind să accentuez dimensiunea europeană, amân pentru un număr viitor discuția despre nivelurile şi conflictele identitare. Europa este, în primul rând, un spațiu cultural, având valori comune. În aceşti termeni, considerăm creştinismul, Dreptul Roman şi filosofia greacă a fi pilonii de bază ai construcției europene (înțeleasă în acest paragraf ca UE). Dimensiunea religioasă este prezentă de mii de ani. Politeismul grec şi roman a fost înlocuit de o creştinare treptată care a avut ca puncte culminante cruciadele şi schismele intelectual-religioase ce au generat şi întărit mai multe tradiții creştine. Diversitatea factorului religios oferă un prim indiciu al complexității culturii europene. De-a lungul timpului au existat numeroase schimburi culturale libere. Spațiul european reprezintă, în acest sens, un model unic de coexistență a diversității, o oportunitate pentru cetățenii europeni de a se familiariza cu trecutul vecinilor şi de a îşi împărtăşi propriile valori. Fără a accentua clişee de genul „unitate în diversitate", la nivel cultural acest element devine pregnant, în special în interiorul granițelor UE.

Extinzând cadrul de analiză la întreaga Europă, provocările devin numeroase. Cu noi actori care vor să joace în roluri principale (şi aici mă refer la noile state apărute pe hartă, ca efect al dezintegrării fostei Iugoslavii şi URSS),

(Continuare în pagina 14)

Un franctiror singuratic

Octavian Soviany

Ionel Ciupureanu
adormisem şi mă gîndeam
Constanța, Editura Pontica, 2006

Ciudat de puțin se vorbeşte şi s-a vorbit despre poezia lui Ionel Ciupureanu, figură destul de aparte, în peisajul atât de pestriț al literaturii române de astăzi. Şi totuşi, acest autor, care face parte din categoria poeților "fără generație" şi a franctirorilor singuratici, mai preocupați de poezie decât de succes, străini de culisele unde se fac şi desfac gloriile literare, urmându-şi, indiferenți la glasul criticii de întâmpinare, destinul astral, reprezintă o voce poetică de neignorat, o voce poetică pe cât de puternică pe atât de originală.

În mai vechile sale *Cântece de putreziciune*, Ciupureanu era un poet al duhorilor cosmice şi al protoplasmelor colcăitoare, al țesutului bolnav şi al sufletului atins de cangrenă, cu cruzimi paroxistice şi imagini construite în maniera ecorşeului sângeros, actul poetic desfăşurându-se, în textele sale, după mecanica unui supliciu grotesc, pe al cărui parcurs sunt consumate pulsiuni tenebroase de agresivitate, dar mai ales autoagresivitate. Plecând de aici, poetul reuşea să construiască atunci o mitologie a fiziologicului, cu rădăcini mai îndepărtate în Dylan Thomas sau Cezar Ivănescu, în timp ce discursul său, marcat de clivaje semantice, cu segmente de vorbire dezarticulată între care se năşteau tensiuni de o mare intensitate, amintea oarecum de poemele "schizo" ale lui Paul Daian. De la această lirică a materiei animate, prinse între "pulsiunea de viață" şi "pulsiunea de moarte", unde misterul descompunerii se convertea finalmente într-o "laudă" a vieții, şi a inepuizabilei sale capacități de a genera forme noi, Ionel Ciupureanu trece ulterior (*adormisem şi mă gândeam*, Editura Pontica, 2006) la o poezie care va aspira, dimpotrivă, să se emancipeze de sub terorile fiziologicului, marcată de războiul simbolic dintre lumină şi sânge. Elaborarea textului poetic, care implică substituirea corpului de carne printr-un corp de cuvinte, devine acum o tentativă de a rupe lanțurile de ADN şi de a ieşi din mişcarea proceselor metabolice, iar poetul va celebra de data aceasta "a doua naştere", naşterea (la fel de traumatizantă ca şi cea naturală) din matricea semnului, plăsmuirea corpului textual care are loc simultan cu anihilarea ființei de carne: "evaporând rezervele din rană/năşteam trupul din care mă rog//o tăietură prin blocuri pentru instincte/şi-apoi lichidul cu-o pâine de cârpe//(...)ceva există am spus/nu era//astupam crăpătura din care ieşisem/altul îmi zise nu vreau să plec nu vine nimeni//scurgeri de oameni/şi halucinații din mama//aş plânge că te-am rugat să mori/vine lumina mă-ndop sângele din lumină" (*vine lumina*). E lesne de observat că la nivelul expresiei, naşterea din cuvânt coincide cu o insolitare superlativă a rostirii poetice, atingându-se acel limbaj "de unică folosință" care constituie semnul conversiunii totale a "scriiturii în viață şi a vieții în scriitură" (cum ar spune Marin Mincu) şi totodată (în termenii aceluiaşi critic) al elaborării depline a eului, anihilându-se astfel orice distanță între vocea "inumană" a textului şi vocea ființei care (se) scrie. Iar din acest moment poemele lui Ionel Ciupureanu lasă impresia unor mase de lavă pietrificată în care dejecțiile inconştientului capătă forme de o extremă stranietate, "cuvintele tribului" şi-au pierdut toate sensurile uzuale, combinându-se după legile unei gramatici sui-generis, în aglutinări monstruoase, iar vorbirea e un spasm al organelor locutorii, în tentativa lor disperată de a articula indicibilul: "morții sunt câinii mei/şi gurile mele caută viața lor//se vorbeşte pentru că trebuie/de ce-ai venit să-mi strici jucăriile//de-aş fi treaz aş încuraja nebunia/nu te apropia de ce m-ai chemat//vino şi pleacă//cineva curge pentru altcineva". (*un vis*). Nu e câtuşi de puțin vorba aici, cum ar lăsa să se creadă o lectură superficială, de o poetizare în virtutea hazardului, după rețetele programului de la Zürich, iar ceea ce la poeții avangardei "istorice" era un act ludic (aşadar gratuit), devine la Ciupureanu un exercițiu de o gravitate superlativă, marcând (ca în versurile ultimului Bacovia) coliziunea dramatică a ființei textualizante cu limitele rostirii, iar în straniile sale configurații lingvistice e etalată (căci actul poetic ține esențialmente de o artă a etalării) tendința limbajului de a se autotranscende în direcția unui supra-limbaj (poezia), dat mereu doar ca simplă virtualitate: "morții visează maxilare şi dinți/sughițul în cutii pe tejghele//intrând sau ieşind/mă legănau pentru a nu putrezi//îşi dădeau seama dacă vomam/nu refuzau nimic pentru a nu pierde nimic// mă-mpiedicam de umbrele lor/trecuse lumina şi cotrobăiau//deasupra ochiului fusese pământ/ mai departe n-au fost niciodată/aceasta-i fanfara şi nu se mai ştie/le-am arătat altceva au tăcut" (*fața de masă*). Drama e generată acum de faptul că în interiorul limbajului (aşa cum intuia pe vremuri Daniel Turcea) funcționează legile entropiei, rostirea "caldă" se converteşte în cenuşă şi pulbere cosmică, iar aglutinările de cuvinte devin aproape instantaneu "cadavre lingvistice": "Mi-e frică/să scriu frică//Peştii-s mai mari decât apa/am spus mi-e frică//Iarba e moale şi/morții acoperiți de cuvinte//cumpără-mi oasele nu mă vinde zadarnic/leagă un trup de halucinațiile mele//morții nu văd nu aud" (*ce mai faci*). Cuvântul e perceput aşadar ca un instrument al "pulsiunii de moarte", discursul se demonizează, iar textul devine infern: "apoi am făcut un infern şi am stat în infern/v-am lăsat şi v-am vindecat//dar nu sunteți vindecați/am ținut demonii şi au ieşit oameni/a fost doar moarte în locul acela cu moarte" (*mulți oameni veneau*). Finalmente, "mizeria cărnii" e înlocuită astfel prin "mizeria" (la fel de deconcertantă) a limbajului, de la putrefacția materiilor biologice se ajunge la starea de putrefacție a cuvântului, iar drama existențială se transformă într-o dramă a semnificării, pe care autorul reuşeşte să o rostească (îndrăznesc să afirm asta) cu o dicție de mare poet. Şi le-aş sugera prietenilor douămiişti, despre care scriu de obicei la această rubrică, să ia aminte la lecția de demnitate, modestie şi discreție a lui Ionel Ciupureanu. ■

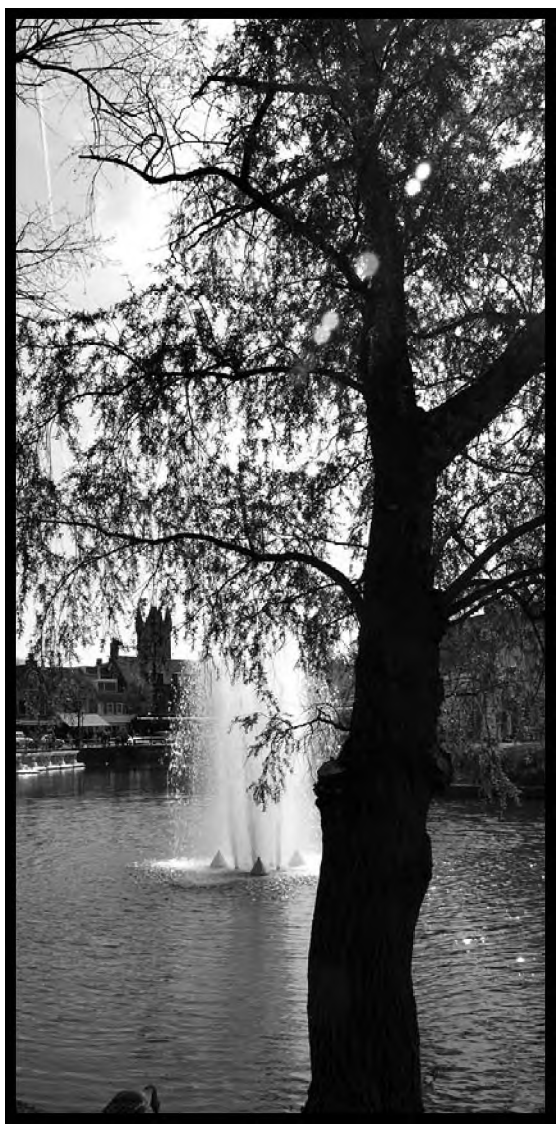
Black Pantone 253 U

Jocurile memoriei

Codruța Cuc

Victor Iancu
Culorile Purgatoriului
Paralela 45, 2006

Ultimul roman al lui Victor Iancu, intitulat *Culorile Purgatoriului* (Paralela 45, 2006), răstoarnă, dintru început, semnificația *lumii de dincolo* şi continuă prin a se plasa sub semnul acestei inversări de sens. Dacă, în limbajul comun, *dincolo* trimite aproape întotdeauna la lumea sufletelor ori a spiritelor sau a tenebrelor necunoscutului de după moarte, pentru narator – Septimiu Corvin –, cuvântul defineşte lumea inaccesibilă a celor vii. Pentru el, termenul de referință este un *aici* al vieții de apoi, un univers la fel de concret ca cel deja experimentat, însă deocamdată necunoscut. Prin moarte, personajul intră subit într-o lume stranie, a umbrelor şi a iluziilor, pe care îşi propune să o descopere, pas cu pas, din nevoia de a-şi înțelege condiția prezentă. În lipsa altor repere decât cele livreşti, Septimiu îşi numeşte noua lume Purgatoriu – trimiterile la Dante fiind directe în motto-urile celor douăsprezece capitole. Şi aici, Purgatoriul este un spațiu median, de trecere între Infern şi Paradis, un topos al aşteptării momentului de completă cunoaştere de sine, prin rememorare şi, eventual, căință. De aceea, este numit succesiv „Veşnicia de Mijloc" sau „Imperiul Speranței Eterne", „în care poți visa la nesfârşit" (p. 246) sau poți contempla celelalte două dimensiuni ale *vieții de după*, a suferinței şi a fericirii continue. Spațiul pare astfel privilegiat, prin deschiderea pe care o are: de pe malul Oceanului, Septimiu poate privi, în semn de avertizare, caznele pedepsiților, iar de pe Muntele Austral, el poate contempla



fericirea celor aleşi. Purgatoriul apare astfel drept un spațiu mitic deschis tuturor posibilităților, binomul apă-munte trimițând la structura primordială a universului, din miturile cosmogonice.

Intrarea neaşteptată în Purgatoriu determină necesitatea de a crea un continuum între trecut şi prezent – o încercare de a da coerență vieții, de a se înțelege şi redescoperi pe sine. Nevoia lui Septimiu de a şti ce se întâmplă *dincolo*, în lumea celor vii, coincide cu menirea lui de locuitor al Purgatoriului: „să aştepte, să mediteze, să rememoreze". Prima dintre călăuzele lui prin noul univers îi revelează posibilitatea revederii lumii pierdute, condiția fiind aceea a aducerii-aminte a momentelor premergătoare morții. Îndemnul declanşează o *ascensiune a privirii interioare* spre lumea de *sus* (Purgatoriul aflându-se sub pământ), aşa cum este ea înregistrată în memorie. Aducerea-aminte apare însă capricioasă: dacă naratorul poate reda cu exactitate lecturi, date istorice, evenimente exterioare lui, viața privată are nevoie de resorturile *memoriei afective* pentru a se materializa în fața privirii scormonitoare. Un fapt *trăit* îl recheamă în amintire pe un altul, un dialog, odată început, se recreează cu întregul lui decor, cu gesturi şi emoții, identic realității. „Retrăirea, asta e soluția. Reînvierea memoriei", ajunge să constate singur personajul (p. 260).

Văzută cu detaşare, ca un film, propria viață îi apare definită de câteva coordonate fundamentale: lupta, cu inevitabilele victorii şi înfrângeri, speranța şi iubirea (p. 42). Romanul urmăreşte, în planul agonal, disputele politice ale lui Septimiu cu prietenii – un perpetuu dialog între idei şi doctrine, din cursul căruia reiese imaginea unui narator echidistant şi critic, dar şi a unui erou justițiar, „obsedat de nedreptățile istoriei" (p. 68). Întrepătrunse cu dezbaterile politice sunt cele trei poveşti de iubire, care creează, la rândul lor, portretul unui bărbat cuceritor şi pasional, pentru care iubirea este cea care dă sens vieții – atât celei trăite, cât şi celei rememorate. Violetta, Blanca şi Bruna sunt trei manifestări ale aceluiaşi principiu sacru – femininul – şi corespund, atât prin semnificația numelor, cât şi prin personalitate, unor ipostaze diferite ale femininului. Paleta cromatică sugerată de onomastică este un indiciu pentru titlul romanului, „culorile Purgatoriului" fiind astfel simbolul celor trei manifestări ale principiului feminin sau, cu o sintagmă a naratorului, „o singură tulpină şi trei posibile ramuri" (p. 609). Titlul atrage astfel atenția asupra acelor planuri ale narațiunii dedicate relațiilor cu cele trei femei, sugerând că forța care ordonează demersul recuperator de rememorare este erosul. În final, concluzia salvatoare la care ajunge călătorul prin timp („mă plimb prin memorie ca printr-un eden" – spune el) este că Blanca şi Bruna, cele două pasiuni ascunse şi ilicite ale lui Septimiu, nu ar fi decât două ipostaze ale perfecțiunii întruchipate de Violetta, soția lui.

Dar cele mai intense pagini ale romanului sunt dedicate configurării regimului dictatorial din Paranoa, toponim ce creează un joc de cuvinte – este „țara paranoicilor". De-a lungul câtorva capitole, referințele la această țară sud-americană imaginară, dar reprezentativă pentru istoria continentului, merg paralel cu discuțiile politice şi întâlnirile rememorate de narator. Firele se leagă din momentul în care Septimiu, interesat el însuşi

de soarta paranoicilor, adună din amintire mai multe perspective asupra aceleiaşi istorii, cu grade variate de autenticitate sau obiectivitate. Se creează, în acest fel, un joc al perspectivelor în care doar unele elemente narative coincid, restul fiind de fiecare dată reinventat. Totuşi, până în capitolul final povestea pare exterioară vieții lui Septimiu – doar o altă curiozitate a unui spirit iscoditor. Aidoma unei intrigi polițiste, însă, narațiunea creează indiciile identității a două personaje: Margarita, soția dictatorului Paranoic, şi Blanca, iubita pasională a protagonistului. În plus, soarta națiunii paranoice este pecetluită de vizitele fatidice ale cuplului dictatorial carpatin Vissarion şi Aglaia Vornicescu, o ficționalizare transparentă a soților Ceauşescu. Astfel, destinul carpatinului Septimiu şi al Blancăi, uzurpată din postura de primă-doamnă prin maşinațiunile Aglaiei, par ireversibil întrepătrunse.

Istoria dictaturii din Paranoa conduce inevitabil cititorul român fie către rememorări ale propriilor experiențe de viață, prin trimiteri clare la regimul ceauşist, fie la istoria şi literatura sud-americană. Aceeaşi notă de absurd, dusă până la înfiorările groazei, defineşte şi imaginea dictaturii paranoice: se caută cu tot dinadinsul un trecut glorios al purității etnice, cu mii de ani înaintea invadării de către spanioli, şi false dovezi ale supremației culturale ale strămunilor paranoici, strămoşi ai înseşi marilor civilizații europene, care sunt, desigur, lipsite de o atare conştiință a originii lor. Toate elucubrațiile lui El Creador se autodefinesc însă drept coerente – *Ideile Muche*, fără a avea statutul unei doctrine, sunt un set de norme impuse națiunii, frizând ridicolul şi grotescul, dar declarate ca „emanate din popor" (p. 178). Pretinsa lipsă a închisorilor subliniază şi mai dureros transformarea întregii țări într-un lagăr ținut strict sub observația *Departamentului Etnografic* – un alter-ego al Securității. Fiecare detaliu al acestei construcții imaginare este o sursă subtilă de umor, în genul comediilor negre, şi un subiect de meditație asupra istoriei contemporane.

Romanul abundă în substraturi simbolice: unul ar fi întâlnirea novicelui Septimiu cu Erasmus, numit de Dumnezeu „supraveghetorul Purgatoriului" (p. 366), şi transformarea învățatului în călăuză, după modelul lui Vergiliu; apoi dialogurile imaginare dintre Stalin şi Trotki, în Infern, sau disputele politice ale celorlalte personaje, în lumea celor vii, creează posibilitatea unei interpretări alegorice a romanului ori a descifrării prin confruntarea cu realitatea. Toate aceste grile posibile de interpretare confirmă complexitatea romanului şi a imaginarului politic, mitic şi simbolic creat de acesta. ■

Black Pantone 253 U

Paul Miron și lumea ființelor de hârtie

Șerban Axinte

Paul Miron, fiul lui Vasile Miron, prim-grefier la Curtea de Apel din Iaşi, şi al Elenei, născută Danielescu, îşi începe studiile la Fălticeni, oraş care îi va inspira monografia sentimentală *Fălticeni - mon amour* (1996), semnată împreună cu Grigore Ilisei. Ulterior urmează cursurile Liceului Militar din Iaşi. După război, face studii filologice la universitățile din Bonn (1947 - 1949) şi Paris (1949 - 1951). În anul 1954 devine doctor în filologie, la Universitatea din Bonn, cu o teză despre structura tipologică a limbii române în comparație cu latina clasică şi populară. Este fondatorul lectoratelor de limbă română din Köln (1952), Bonn (1954), Freiburg im Breisgau (1964). În 1967 înființează la Freiburg Societatea „Mihai Eminescu", în scopul susținerii şi dezvoltării relațiilor ştiințifice şi culturale dintre Est şi Vest. La inițiativa sa, apare la München, începând din 1973, noua serie a anuarului filologic şi literar „Dacoromania". Elaborează mai multe lucrări ştiințifice, printre care *Aspekte der lexicalischen Kreativität im Rumänischen* (1973) şi *Der Wortschatzes Dimitrie Cantemirs* (1977). Coordonează reeditarea, integral revizuită, a lucrării *Rumänisch-Deutsches Wörterbuch* a lui H. Tiktin (1985) şi din anul 1989 este coordonator al unei ediții filologice monumentale din vechile *Biblii* româneşti *Monumenta Linguae Dacoromanorum*, pe care o realizează, de asemenea, împreună cu filologi ieşeni. Semnează numeroase articole ce au ca miză promovarea literaturii române în spațiul cultural european în special în lucrările *Lexikon der Weltliteratur* (1963-1988) şi *Moderne Weltliteratur* (1972). Este şi autor al mai multor eseuri radiofonice şi al unor piese de teatru reprezentate atât în Germania, cât şi în România.

Activitatea literară a lui Paul Miron este puternic influențată de experiența filologică, pentru că autorul reactivează în limba actuală anumite caracteristici ale limbii române vechi. Volumele sale de proză, *Fata călăului* (1994), *Ochean* (1996), *Maipuțincaperfectul. Istoriile lui Policarp Cutzara* (1998), *Poştalionul din vis* (1999), *Măsura urmelor* (2000), *Târgul şaradelor. O povestire tridimensională* (2000) şi *Moştenirea astrelor* (2002), au în comun mai multe caracteristici ce situează scrisul lui Paul Miron într-o descendență ce poate fi plasată undeva, în zorii scriptelor române. Şi asta deoarece multe dintre personaje reafirmă tradiția altora închipuite de Ion Neculce, Ion Budai Deleanu sau Ion Creangă. Stilistica limbajului popular, dulcea vorbă moldovenească funcționează ca trăsătură definitorie a unei scrieri ce are drept finalitate plăsmuirea unei adevărate „epopei eroi-comico-satirice" (Cornel Ungureanu). Paul Miron are acea plăcere a portretizării care, fie ridiculizează defectul moral, fie amplifică, dintr-o pornire sinceră, netrucată, calitățile umane ale personajului asupra căruia se opreşte. Rememorarea este un principiu ordonator al prozelor lui Paul Miron. Astfel, toți cei care traversează, chiar şi accidental, aria de observație a autorului devin eroii unor potriviri memorabile de cuvinte. De fiecare dată surprinde felul în care scriitorul ştie să combine rigoarea erudiției cu umorul şi ironia fină.

Dramaturgia lui Paul Miron este, poate, latura cea mai rezistentă a unei opere subordonate, în mare măsură, obsedantei teme a exilului. Este remarcabilă flexibilitatea de care dă dovadă autorul atunci când schimbă registrele. Discursul său, de o eleganță mereu egală sieşi, îmbracă pe rând haina comediei (cu multiplele sale valențe germinative) şi pe cea a unei drame necanonice, lipsită de artificiile tipice ale acesteia. *Viața şi pătimirile lui Publius Ovidius Naso* este o „comedie amară", după cum autorul însuşi o numeşte. Poetul latin în viziunea lui Miron prezintă doar vagi asemănări cu personajul înfățişat de istorie sau de alți scriitori. Toate faptele eroilor sunt luate în răspăr prin foarte numeroasele trimiteri la realitatea zilelor noastre. Astfel, la Tomis se decide înființarea unei edituri *Humanitas* în scopul culturalizării cetățenilor barbari; o măcelărie poartă numele *Metamorphoses*; localnicii se distrează de minune la clubul de noapte *Venus* şi îşi întrețin condiția fizică la clubul de oină *Callatis*. Viața în exil nu e chiar lipsită de plăceri. Eroul îşi descoperă pasiunea pentru gastronomie; experimentează tot felul de rețete şi intenționează să scrie o carte despre bucătăria autohtonă. Personajul se adaptează foarte bine condiției sale de surghiunit, nu pare să fie anihilat de niciun cutremur metafizic, ba dimpotrivă, adoptă obiceiurile, legile locului. Ceva îl deosebeşte totuşi de ceilalți. Simte că pe umerii săi apasă cu putere misiunea civilizării popoarele băştinaşe din regiune. Îndemnat de noua sa provocare existențială, Ovidiu călătoreşte de unul singur prin împrejurimi şi poartă discuții savante cu localnicii nedumeriți. Această îndeletnicire, foarte ciudată pentru cei din jur, îl transformă pe eroul lui Paul Miron în caricatura modelului său arhetipal. Tot despre exil, dar scrisă într-o cu totul altă manieră este piesa *Idoli de lut*. Aici predomină tonul grav şi situațiile dramatice extreme. Personajele au funcții simbolice şi sunt angrenate în raporturi de tensiune reductibile, în final, la reciproca agresiune dintre bine şi rău. Inocenței studenților despărțiți de meleagurile natale i se opune perfidia unui personaj Uriel, o falsă față bisericească, un fals idol, un idol de lut. Aceste două texte reprezintă direcții distincte, moduri opuse de surprindere a unei realități umane. Undeva la intersecția dintre comic şi tragic ar putea fi plasată piesa radiofonică *Avem telefon*. E o lucrare dramatică despre imposibilitatea de a rămâne singur până la sfârşit în fața păcatului ce reduce ființa la o ecuație simplă şi sinistră în care singura necunoscută pare să fie frica de pedeapsă. *Cațavencu* sau *O seară furtunoasă* este piesa în care se regăsesc majoritatea elementelor prin care M. se evidențiază ca dramaturg. Cațavencu este un personaj reinventat. La fel ca şi în *Viața şi pătimirile lui Publius Ovidius Naso,* spectatorul-cititorul asistă la o anumită întemeiere pe un fundament dat. Dar față de lucrarea amintită mai sus, situația este inversă. Dacă marele poet latin suferă un proces de vulgarizare, Cațavencu al lui Paul Miron devine figura cea mai înzestrată din punct de vedere moral. Prin raportarea la toate celelalte prezențe din piesă se impune o ordine, o ierarhie ce surprinde prin ineditul ei. Astfel, asemănările cu modelul din *O scrisoare pierdută* de Ion Luca Caragiale pot fi observate mai mult în spatele replicilor propriu-zise. Ele sunt doar afirmate de personajul care face de mai multe ori trimitere la ilustrul său „genitore". Eroul intră în scenă într-un context tipic caragialian. Vrea să devină primar. De aceea are tot interesul să se facă remarcat de „autoritățile" din ținut, adică de Caranfil, cârciumar şi judecător, de Madei, care este şef de post, de bancherul Bran şi, bineînțeles, de Marin, poetul urbei. Prin dialogurile pe care le poartă, Cațavencu ajunge, practic fără voia sa, în posesia unor informații ce îi incriminează pe toți aceşti interlocutori de săvârşirea unor fapte de o gravitate extremă: „o spargere de la bancă după care hoții se înşeală între ei"; „la rând vin nişte copii ucişi"; „mai este un popă cartofor şi escroc, un poet nebun, un nomenclaturist nevindecat". Cațavencu are talentul de a scoate răul din om, de a le întoarce tuturor „firea pe dos". El nu face altceva decât să constate imoralitatea afişată a celor din jurul său; nu le cere aproape nimic partenerilor de discuții, ei singuri îşi mărturisesc păcatele de moarte.

Paul Miron îşi gândeşte scrierile ca pe nişte răspunsuri date literaturii înseşi. Din aproape orice, autorul face un studiu de caz. Personajele stârnesc un interes inepuizabil aceluia care are capacitatea de a reciti lumea prin intermediul acestor ființe de hârtie. Şi astfel, literatura nu poate fi nici ea altceva decât tot un personaj. ■

Black Pantone 253 U

Romanul cu ilic

Adriana Stan

Maria Tacu
Femei sub un copac roşu
Polirom, 2008

Nu-i nevoie să porneşti de la niscaiva prejudecăţi misogine ca să constaţi că scriitura feminină, ne-virilă, se produce în forma romanului prin diluare epică, bibileală calofilă a figurilor de stil, insistenţă placentară pe imagini şi pe fluiditatea monologului interior. Cu siguranţă, dintr-o astfel de formulă pot ieşi texte rafinate şi polifonice, după cum e tot atât de adevărat că impresionismul în proză, la extremitatea lejerităţii sale, poate fi la fel de subţire şi emoţional precum un spot publicitar pentru ciocolată. Dacă în acest din urmă caz, reperul meu (negativ, se înţelege) rămâne scrisul dulceag brodat al Ancăi-Maria Mosora sau, puţin mai sus, al Ceciliei Ştefănescu, nu pot să nu remarc că singura romancieră contemporană ce iese în forţă în afara unor inevitabile mărci stilistice de gen, întrucât reuşeşte să susţină realismul fluid printr-o orchestraţie epică aproape fără greş, este Florina Ilis.

Romanul Mariei Tacu, *Femei sub un copac roşu* (Polirom, 2008) îţi activează încă din titlu aşteptările stilistice de gen de care vorbeam, se anunţă deci a fi simbolic, imagistic şi, mai ales, dotat cu cârlige empatizante, emoţionale. Iar desfăşurarea epică nu se dezminte defel de la acest tipar previzibil. Centrată pe un personaj masculin, „Maestrul" Octavian Iacob, „cel mai mare actor român în viaţă", povestea vorbeşte exclusiv din unghiul feminin (dispersiv) de scriitură despre iubire şi trădare, despre pierdere dionisiacă în eros şi imposibilitate a realizării idealului. Aţi intuit deja, probabil, că totul se ţese, de asemenea, pe firul implacabil al Thanatos-ului. Şi, pentru a completa tripticul simbolic, erosul şi moartea cresc şi se sublimează pe fundalul ideal al Artei.

După ce-şi părăseşte din laşitate iubita din tinereţe, care se sinucide de necaz, Maestrul parcurge un şir destul de lung de căsnicii şi de cuceriri amoroase, reuşind să îşi trădeze prin indiferenţă, într-un final apoteotic şi apocaliptic, şi pe cea din urmă amantă, Tina, a cărei figură aminteşte direct de cea dintâi, pentru a închide astfel cercul în ceea ce se doreşte o re-editare transparentă a mitului orfic. Hai să recunoaştem însă - a interpreta ecuaţia Artă-Iubire-Moarte în termenii unui actor donjuanizat, în jurul căruia iubitele cad pe capete, metaforic sau literal, întrucât el nu le poate oferi fidelitate, aduce periculos de mult cu şerbetul melodramei facile de după-amiaza. Femeia iubeşte bărbatul, iar bărbatul iubeşte femeile. Cum întreaga poveste privilegiază, chiar şi prin vocea masculină, perspectiva sensibilităţii feminine ultragiate şi neglijează nuanţarea relaţiei Maestrului cu arta, îţi şi este destul de greu să pricepi ce înseamnă, în fond, că „el a ales mereu Teatrul" sau de ce musai „Teatrul şi Iubirea se opun". Maria Tacu lipeşte, de fapt, nepotrivit o idee clasică, de impact cultural, pe un scenariu mirosind a kitsch, încearcă oarecum să spună povestea lui Orfeu, dar nu îi iese decât eterna poveste despre femeile de pe Venus şi bărbaţii de pe Marte. Spre deosebire de o Gabriela Adameşteanu, care reuşea să asimileze firesc scenariul mitic în substanţa unei naraţiuni bine strunită epic şi psihologic (*Întâlnirea*), autoarea noastră pare să aibă puteri doar pentru a stiliza descrierile, ca şi cum ar broda cu floricele foarte colorate un costum popular. Mă îndoiesc că polifonia şi aspectul fragmentar al naraţiunii (vocile Maestrului, ale câte uneia din iubitele sale, fragmentele de scrisori, piesa de teatru inserată) reprezintă automat, în acest caz, şi un indicator al valorii estetice.

Nu e vorba că, strict tehnic, Maria Tacu nu ar şti să scrie. Ea dă cuvântul, aparent, mai multor interiorităţi, trece de la un plan naratorial la altul, scrie senzorial pe alocuri, are, succesiv, lentori sau ritmuri epice alerte. Toate acestea nu spun însă mai mult decât faptul că scriitoarea e familiarizată cu multiple formule narative, dar se mulţumeşte să le exerseze cuminte, mecanic, artificial, ca o elevă care şi-a făcut conştiincios temele. Cu toate că împletirea punctelor de vedere ar trebui să etaleze adâncimi psihologice, la o privire mai atentă, personajele autoarei se arată a fi bidimensionale, stilizate până la clişeu. Bărbatul e verde ca bradul precum Florin Piersic, genial ca Orfeu, evident, seducător precum Casanova: „fermecând lumea. Subjugând femeile. Regulând studente", sortit unui destin de geniu şi topind pietrele în jur ori de câte ori îşi manifestă talentul artistic. Femeile sunt toate inevitabil răpitor de frumoase, eminamente impure ca Eva (nevestele lui), sau eminamente pure ca Ana lui Manole (iubitele trădate). Ele toate îl iubesc devastator şi sunt devastate de iubirea pentru el, iar farmecul lui este atât de năucitor încât lumea-ntreagă mira-m-aş de l-ar cuprinde, darmite săraca scenă teatrală românească: „Era un vrăjitor muzical, oamenii, străzile, copacii, casele, se legănau în ritmurile lui, cântase despre tensiunea dintre lucruri"; „vocea lui caldă se ridică puternic în toată casa, umple pământul şi cerul, păsările se opresc, copacii ascultă, ierburile se ridică spre soare"; „Vocea lui Octavian Iacob te întinerea, deschidea porţile, creştea iarba, amuţea privighetorile. Vocea lui. Cel mai mare mister al omenirii, vocea umană."

Înflorind aşadar poetizant figura Maestrului şi tema feminităţii, scriitoarea ar vrea, pe de altă parte, şi să cocheteze cu firescul realist, însă îl ratează mai mereu prin saltul în simbolic, iar apetenţa sa pentru dramatism nu e dublată, din păcate, de un simţ al ridicolului pe măsură: când Maestrul nu se simte în stare să cânte, ea generalizează: „un artist trebuie să apară mereu în faţa publicului(...), ca şi soldatul care, şi călcat de tanc, îşi face datoria şi trage". Din acest gust al emfazei - pe care chiar şi o frază corect-calofilă, să spunem, nu prea îl poate compensa - se naşte cel mult un umor involuntar, efect al unei inadecvări comice. Cât de plauzibil vi se pare, de pildă, ca actriţa fatală să fie cucerită de actorul boem pe râuri nesfârşite de versuri olteneşti: „Între Olt şi-ntre Olteţ/ Luna afară luminează/ Puica-n casă îmi oftează", îi citează el cu ardoare? Ca tatăl, preot de ţară, să se apuce să studieze „mitologie celtică, indo-europeană, ariană, slavă" (!), pentru a înţelege cu ce rost a fost lovit fiul său de o „ghiulea de foc" în grădină? Ca mama, învăţătoare de ţară, să fie mai puţin preocupată de ogradă decât de gânduri adânci despre catharsis-ul teatral: „ne interpretai scene din mari piese de teatru, amintindu-ne că există pe lume şi alte tragedii, la fel de mari ca ale poporului român mutilat de comunism, că există pe lume bucuriile, râsul, sublimul, extazul"?

Că autoarea e pasionată până peste cap de folclor, motiv pentru care citează copios versuri şi poveşti populare, nu-i condamnabil, ea devine însă necreditabilă odată ce povesteşte, fără distanţă critică, exclusiv de la nivelul idilic şi tipizat al perspectivei folclorice. Aceasta e evidentă, spre exemplu, în romanţa naturilor personificate: „apele comunică între ele... prin şoväieli, prin calm sau izbucniri nervoase; ierburile îl auzeau bine şi înfloreau", precum şi în aureola de basm a personajelor - Maestrul, menit de la început unui destin excepţional, aleasa sacrificată pe altarul creaţiei etc. Maria Tacu nu scoate din filonul folcloric un roman psihologic, ca *Ciuleandra,* sau unul mitic, ca *Noaptea de Sânziene,* ci îl manevrează doar ornamental. Ca şi în cazul poveştii lui Orfeu, ea nu are capacitatea de a asimila într-o naraţiune consistentă materialul mitic şi simbolic. Îl flutură, în schimb, ori de câte ori poate, ca pe o etichetă de valoare. Altfel, dincolo de mostrele decorative de înţelepciune populară („poveştile, ca apa, udă pământul", „melancolia s-a născut dintr-un cântec", „taina creează împărăţia femeii"), imaginaţia sa narativă se sufocă în locuri comune: o pasăre se izbeşte prevestitor de fereastră şi „te înfioară ca o durere", actriţa - femeie fatală are rochii despicate şi cântă *Lili Marlen,* fata bună şi pură are părul lung şi blond şi iubeşte cu disperare până la moarte etc. Toate acestea, puse în balansul simbolic al „cumplitei ecuaţii Dragoste - Teatru - Moarte", nu dau seama decât de un înduioşător bovarism scriitoricesc. Dacă eliminăm nostalgiile mitice şi folclorice care-i împănează proza, rămân din filosofia acesteia o mână de idei *déjà vu, déjà reçu* despre viaţă, situate pe o scară îngustă de la prost gust la platitudine: „poţi să crezi într-un bărbat a cărui meserie este să mintă?"; „are o voce care te mângâie pe ovare, femeile iubesc cu urechile şi bărbaţii cu ochii"; „Ce faci dacă bărbatul vieţii tale e o japiţă, un om de nimic, în căutare de noi necuvântătoare?" - (nu ştiu, da' zic s-o întrebăm pe Mihaela Tacu!). Când nu merge, epigonic, pe urmele unui Petre Ispirescu mai impresionist, scriitura Mariei Tacu poate fi chiar de o mediocritate dezarmantă, iar lucrul acesta se vede cel mai tare atunci când încearcă să îşi situeze dramatic povestea pe fundalul istoriei; realitatea exterioară e descrisă de o manieră insipid-jurnalieră: „Toate astea în 2005. Apele, miliarde de tone de apă. Anul apelor. Căldurile căzuseră şi ele peste Pământ." Sau „Conflictele dintre justiţia română şi clicile de interese plantate de corupţie erau evidente".

Deşi scris cu ardoare, *Femei sub un copac roşu* rămâne, per ansamblu, o poveste mai învăluită în sonorităţi baladeşti, despre ce-şi fac unii altora bărbaţii şi femeile, psihic, fizic şi metafizic. Cam atât. ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Ceaușescu, critic literar

Ion Pop

Liviu Malița nu putea găsi un tiltu mai bun pentru culegerea celor patru stenograme ale întâlnirilor dintre fostul dictator şi scriitori din anii '70, pe care le-a publicat în colecția „Fapte, idei, documente" a Editurii Vremea (2007). El cuprinde şi ironia, şi amărăciunea cu care cititorul de azi poate întâmpina lectura acestor pagini de tristă, dar edificatoare arhivă. Aceasta este în mai multe privințe revelatoare pentru raporturile dintre lumea literară şi puterea comunistă într-un moment de cotitură gravă, marcat de aşa-numitele „teze din iulie", lansate de Nicolae Ceauşescu la Mangalia în 1971, după ce megalomania dictatorului prinsese noi avânturi, cu ocazia vizitelor sale în Coreea de Nord şi în China, cu băile de mulțime programat-entuziastă în care începuse să se exerseze şi acasă, după instalarea în fruntea partidului şi a țării în 1965. Fusese, însă, cum se ştie, şi o mică perioadă de destindere ideologică, de „liberalizare", suficientă pentru a pune sub serioase semne de întrebare dogmatismul stalinist practicat până atunci, îndeajuns de înviorătoare ca să genereze o desprindere cu efecte de durată, în fond ireversibile, în universul spiritual românesc, într-atât de rapide şi de fertile încât au putut produce foarte curând temeri grave la etajele cele mai de sus ale oficialității. Că aceasta nu putea accepta decât superficial şi conjunctural devierile de la rigida cale dreaptă trasată de partidul comunist s-a văzut, astfel, neaşteptat de repede, dovedind încă o dată, dacă mai era nevoie, că politica rigidă în materie de cultură nu se putea schimba cu adevărat şi că direcția stalinistă fusese depăşită doar temporar şi în mod relativ, din rațiuni de propagandă personală a noului conducător.

Citite acum, documentele publicate rămân exemplare pentru „spiritul epocii". În substanțialul său studiu introductiv, autorul culegerii face cronologia acestor întâlniri şi a altora, ale căror înregistrări nu s-au păstrat, situându-le foarte atent în contextul politic al epocii. Este pusă în evidență o întreagă, vicleană strategie de atragere a scriitorilor de partea Puterii, paralel cu iluziile pe care aceştia şi le mai făceau în privința menținerii unei anumite libertăți de creație, prin solicitarea şi acordarea de *audiențe* la nivelul cel mai înalt. Liviu Malița atrage astfel din nou atenția asupra realei „rezistențe interioare" a oamenilor scrisului (a părții celei mai conştiente a lor), într-un moment, cum e al nostru, când mai sunt destui care o minimalizează sau neagă de-a dreptul. Fermitatea cu care un A. E. Baconsky răspunde noilor injoncțiuni dogmatice ale unei puteri ignorante, de fapt, în materie de cultură şi fără niciun respect față de libertatea de creație şi de gândire, se impune pregnant. Şi nu sunt lipsite de semnificație nici opozițiile, foarte transparente sub ambalajul ideologic, ale unor Alexandru Ivasiuc (la care inconfortul creat de cenzură e disimulat sub drapări ale lozincilor zilei, cu speculații pe tema liberalismului şi a democrației), Zaharia Stancu, atunci preşedinte al Uniunii Scriitorilor (sugerând teama de o „întoarcere la trecut", adică la anii '50 ai tuturor constrângerilor staliniste, şi care încearcă, cu o anume abilitate, să dea vina noilor interdicții doar pe cei ce aplică eronat justele îndrumări); ba chiar Adrian Păunescu (autor, atunci, al celui mai bun şi curajos volum al său, *Istoria unei secunde*, topit de cenzură într-o primă variantă), care ia apărarea filmului lui Lucian Pintilie, *Reconstituirea*, ca şi interzis la acea oră; ori Nichita Stănescu, evocînd aceleaşi primejdii, de întoarcere la o „perioadă încuiată", cu „liste negre", şi invocând „meseria aceasta, foarte ciudată, de scriitor", „eminamente calitativă", care cere aprecieri mai laxe, - însă sfârşind, ce-i drept prin a-şi lua angajamentul, cumva „pionieresc" de a compune, cu amicul Tomozei, un „comentariu" în versuri al *Cântării României* de Alecu Russo!... şi încă, de pildă Alexandru Oprea, care, într-un discurs cam poticnit, trimite la „spiritul care guvernează" Direcția Presei, adică cenzura, şi respinge „măsurile administrative" în materie de literatură; sau Eugen Jebeleanu, adversar al prezentării lumii „numai sub aspectul optimist, roz, grigorescian" şi avertizând asupra incompetenței celor ce îndrumă şi controlează cultura...

Sunt numeroase, însă, şi vocile de coloană a cincea, ce compromit, tot din interior, asemenea luări de poziție, deja timorate, printr-un conformism şi o flaterie repugnante. Este, mai întâi, nemulțumirea scribilor de partid, nuli sau discutabili ca valoare estetică, precum Aurel Mihale, Aurel Baranga, ori Pop Simion şi Constantin Chiriță, care se simt marginalizați şi neluați în seamă de critica literară serioasă; a unor scriitori de alt format, ca Eugen Barbu, dar care, după concesii grave făcute ideologiei de partid, trăiesc acelaşi sentiment de izolare, - de unde şi acuzațiile aduse criticii şi scriitorilor cu atitudini mai liberale, disidenților şi opozanților precum Paul Goma, Dumitru Țepeneag sau Nicolae Breban. Clivajul care se va agrava în anii '80, dintre două „aripi" ale Uniunii Scriitorilor, se conturează de pe acum.

Cum arată şi prefața cărții, stenogramele sunt o dovadă a luptei dificile pentru autonomia scriitorului în universul totalitar, cu tatonări reciproce, voalări tactice ale discursurilor, ambiguități dictate de frică, adaptări conjuncturale. Opoziția mocnită, o tensiune disimulată sub retorica circumstanțială transpar mereu în cursul „audiențelor".

În schimb, dincolo de aparenetele concesii făcute unui vorbitor sau altuia, Ceauşescu nu cedează, în realitate, niciun punct din programul său de strictă supraveghere a scrisului românesc. „Incorect din neştiință sau din viclenie - notează Liviu Malița -, ştie să-şi mascheze inflexibilitatea sub caricatura discursului democratic". E un „maestru al amânării", dar nu ezită, în momente esențiale ale discursurilor îndrumătoare, să pună accentele cele mai dure asupra politicii culturale pe care o susține şi promovează. Nu depăşeşte, zice exact prefațatorul, concepția îngust-jdanoviană asupra artei, nu ezită să vorbească chiar despre o „planificare", dificilă dar nu imposibilă a scrisului artistic. Pentru el, ca pentru Lenin, literatura trebuia să fie o „literatură de partid", orientată de o concepție unică, strâmtă, asupra lumii. „Diversitatea stilistică" rămâne un biet clişeu propagandistic, în fapt se cere conformism şi deplină aliniere la sloganurile singurei ideologii. Intransigența în materie ideologică nu se mai ascunde după paravane retorice. Dictatorul se exprimă brutal de foarte multe ori, vorbind despre literatură de la nivelul primitiv al experienței sale estetice. „Încă cu scriitorii n-am făcut o şedință ca să critic cum ştiu eu"... - afirmă el la întâlnirea din 4 august 1971... Crede că ştie face cu adevărat critică literară, dar referințele lui sunt sumare, la clasici citați şi citiți superficial şi din unica perspectivă a politicianului care vede în scris ilustrarea ca şi exclusivă a unei „teze" şi idei „mobilizatoare". Problema specificului estetic nu are cum să fie pusă, cea legată de nivelul educației receptării nu o pricepe, iar când recurge la comparații şi metafore pentru a-şi defini atitudinea față de cultură, nu iese din grădina cu flori şi cu buruienile ce trebuie eliminate, din livada din care „mărăcinii" sunt tăiați de inginerii agronomi, din pădurea cu ciuperci pe care „le alegi, cele care sunt otrăvitoare le dai la o parte", ori dintre albinele care-şi înlătură, şi ele, trântorii, pentru o „dezvoltare sănătoasă": „să ştiți, la toate animalele există regula de a nu păstra pe aceia care le pot dăuna"... Foarte bine spus, - la toate animalele... „Îngăduința face rău", libertatea scrisului e admisă doar pentru ceea ce crede el şi partidul că e bine să se scrie, iar de publicat trebuie să fie publicat exclusiv în funcție de „orientarea" dată de Putere. („De ce trebuie să apară orice?" - se întreabă, simplu şi tranşant, conducătorul). Defunctul „realism socialist" din anii stalinismului e reabilitat fără probleme - „Dacă pentru cineva nu e clar, îl rog să ceară audiență şi o să-mi fac timp să-i explic mai pe larg" - spune cu cinism marele „critic", fără să clipească... Monopolul înțelepciunii estetico-critice îl deține tot geniul îndrumător, dispus, iată, să acorde generos audiențe, ca tot atâtea minunate ocazii de revelare a adevărului unic şi ultim... De vreme ce muncitorii şi țăranii pot pricepe mai adânc *Luceafărul* şi *Mortua est* decât critica literară, de ce ar fi nevoie de o educație estetică elitistă? Transparența mesajului redevine obligatorie, a scrie pe înțelesul tuturor e miza majoră, - „E necesar ca şi aici, ca în toate domeniile, să fie şi o ordine în a scrie şi o ordine în a gândi"...

În calitate de „critic literar", Ceauşescu îşi dezvăluie, *volens-nolens*, jalnicul nivel cultural, primitivismul viziunii despre lume, un autoritarism de dictator ce-şi arogă, totuşi, privilegiul cunoaşterii absolute, cu un dispreț greu de mascat pentru domeniile spiritului şi slujitorii lor. În fața „cugetărilor" şi îndrumărilor sale, scriitorii epocii se zbat, neputincioşi, să-şi afirme procentul de libertate la care năzuiesc sub opresiunea ideologică. Vorbesc, însă, unor urechi surde. „O stare de război nerezolvată" - conchide editorul acestor „stenograme". Publicarea lor acum, foarte oportună, poate servi o excelentă lecție despre raporturile dintre omul de cultură şi puterea comunistă. E un memento necesar şi deosebit de instructiv pentru cititorii de astăzi, unii tentați prea repede să uite, alții prea tineri pentru a putea înțelege adevăratele dimensiuni ale dramei sau farsei tragice ce se juca pe scena istoriei literaturii române în acei ani. Acum au la dispoziție încă un dosar cu documente deplin edificatoare. Ar fi bine să-l deschidă. ■

8 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Dificultățile cenzurii

Horia Lazăr

De la expurgarea unor propoziții neortodoxe care, în textele scolastice, puteau aduce prejudicii credinței, la „dreptul de rezervă", „secretul de stat", „secretul instruirii judiciare" și „interesele superioare ale națiunii" promovate de democrațiile contemporane, cenzura a parcurs un drum lung, marcat, în ciuda gesticulației agenților ei, de ineficiență cronică. Ea a luat naștere în universitățile medievale, odată cu proiectul stocării, sporirii și difuzării informațiilor și cunoștințelor, într-un climat în care interesul religios - primul mobil al cenzurării textelor - se îngemănează de timpuriu, într-un efect de contrast și uneori de conflict, cu aspirațiile politice ale emancipării statelor premoderne de tutela Bisericii. Dacă, începînd cu anii 1450, în Europa Occidentală orice disidență în materie de credință e tratată drept minciună ce se opune adevărului unic, revelat, în politică contestarea e socotită trădare. De la sfîrșitul Războiului de O Sută de Ani pînă la izbucnirea Revoluției franceze, instituția cenzurii s-a aflat astfel în centrul activităților intelectuale în întreaga Europă intrată în orbita modernizării (1).

Libertatea de exprimare e întotdeauna „în situație". Ea nu poate fi scoasă din contextul moral, social, religios, politic, cultural în care se manifestă. În acest sens, introducerea masivă a tiparului, instrument de difuzare accelerată a literei scrise, a pus în Europa secolului al XV-lea dubla problemă a controlării conținutului și răspîndirii ideilor înnoitoare sau deviante (la drept vorbind, un control al incontrolabilului) și a neutralizării sau, mai bine, a canalizării acestora spre scopuri prestabilite prin manipulare, deturnare a sensului și intoxicare mentală (2). Continuitatea dintre sobrietatea teologilor cenzori din Evul Mediu (ce înlăturau surplusul dăunător) și locvacitatea mass mediei contemporane (ce afișează o profuziune pretins neierarhizată de informații, rezultat însă al unei trieri prealabile grijulii, ale cărei mobiluri scapă de cele mai multe ori cititorului) e astfel evidentă. Aici, excluderea e înlocuită cu masificarea, aceasta fiind, în esența ei, excluderea tuturor de la decizie. Îmbătat de libertate, „poporul suveran", automasificat, a devenit „de negăsit", după expresia lui Pierre Rosanvallon, în scenarii variate, în care autocenzurarea se dovedește, pe fundalul unui pluralism în care diferențele și dezbaterea publică tind să se șteargă, mai de temut decît vechea cenzură, directă, deschisă, neinsidioasă.

În Evul Mediu, teologii-cenzori, ce examinau în primul rînd scrieri bisericești (3), întocmeau liste de propoziții ce trebuiau „corectate", pe care le adăugau la sfîrșitul volumului cenzurat, echivalente eratelor tipografice din zilele noastre. Odată cu tiparul însă (în 1470 apare la Paris prima carte tipărită în Franța) și cu trecerea de la monolitismul mental medieval la pluralismul embrionar al vremurilor noi, apar rivalități și conflicte de interese între stat și Biserică. Din confidențială și specializată, vehiculată prin manuscrise, dezbaterea de idei devine publică. În același timp, apar noi probleme: alfabetizarea populară (ce poate duce, în funcție de împrejurări, la întărirea credinței sau la slăbirea ei); formarea elitelor intelectuale (pe care statul o încurajează în cadrul proiectului de laicizare și de centralizare birocratică a puterii, în vreme ce Biserica își consacră eforturile îndeosebi educării poporului, inclusiv a femeilor, socotite a fi un punct de sprijin al credinței în sînul familiei); apărarea creștinismului roman, ce pierde teren în fața mișcărilor protestante (4); recuperarea tiparului ca instrument de cenzură și, simultan, de propagandă politică.

Cărțile de literatură populară de după 1450 (fabule, alegorii, romane de aventuri inspirate de literatura medievală, culegeri hagiografice, „oglinzi ale lumii") au ca origine creația vernaculară a Evului Mediu. Ca gen de cultură, ele reprezintă o clasă de scrieri intermediară: producții neorale, pe jumătate savante, în care prospețimea populară e „fărîmițată" prin autocenzurare, expurgarea episoadelor obscene sau scatologice și adaptarea tematicii evlavioase și romanești la un public larg, dornic de lectură însă copleșit de excesul de informație. Optimismul lui Erasm, care credea în posibilitatea educării copiilor de condiție modestă, va da naștere, în contrapunct, „bibliotecii albastre" tipărită la Troyes de Nicolas Oudot, după 1600. Alcătuită din adaptări intens romanțate, datorate unor scriitori anonimi (semn al vocației „populare" dar și al indiferenței față de calitatea de autor, 5) volumele colecției vădesc un conformism elitizant. Sensibilă la așteptările clientelei, seria albastră din Troyes aduce în fața cititorilor imagini ale modelelor literaturii culte, cu care sînt invitați să se identifice. Asemenea televiziunilor contemporane, cu serialele lor din „lumea bună", ea se adresează unor categorii populare infantilizate, slab protejate de avalanșa de imagini, și reflectă, ca atare, dorința elitelor umaniste de a controla cultura populară (6).

Formarea elitelor intelectuale e, și ea, efectul unui proiect discriminator. Paralel cu școlile de catehism, în Franța apar, în aceeași perioadă, academii de provincie destinate instruirii tinerilor din clasa aristocratică. Spre deosebire de primele, aici se predau matematicile, scrima, echitația, dansul, desenul, limbile vii, arta fortificațiilor. Cît despre Academia franceză, creată în 1635, la puțin timp după punerea în circulație a *Gazetei* lui Renaudot, veritabil buletin oficial al regimului avîndu-i printre corespondenți pe rege și pe Richelieu și prezentată abil ca o întreprindere privată, ea va exercita, îndeosebi prin instituția mecenatului de stat, tripla funcție de control al literaturii, de celebrare a monarhiei și de manipulare a opiniei.

Cenzurarea erorilor de doctrină religioasă, a protestantismului și a producțiilor de orice fel contrare spiritului catolic a fost asigurată de Congregația Indexului, întemeiată de Pius al V-lea în 1566, consecutiv conciliului tridentin și la puțin timp după întocmirea primelor indexuri (1557, 1559, 1564). Desființată de-abia în 1917, Congregația și-a desfășurat activitățile de cenzură paralel cu cele ale Inchiziției romane, creată în 1542, și ale Curiei papale. Trecînd de la cenzurare la interzicere, la urmărirea autorilor și, mai rar, la arderea pe rug a acestora sau a cărților lor, Congregația și Inchiziția și-au dovedit, de-a lungul veacurilor, incapacitatea de a-și îndeplini misiunea. Slab informați, incompetenți în limbi străine (7), marcați de amatorism, dezbinați și suprapunîndu-și deseori activitățile într-o ambianță de conflict personal, cenzorii romani s-au semnalat mai degrabă prin arbitrar decît prin mari opere de reprimare. În acest sens, meandrele cenzurii romane sînt semnificative. Dacă constituția *Sollicita et provida*, publicată în 1753 de Benedict al XIV-lea, cel mai luminat papă din secolul al XVIII-lea, recunoaște public erorile Bisericii, irealistul *Syllabus* din 1864 al lui Pius al IX-lea, „catalogul erorilor" liberalismului și modernității, ce a antrenat condamnarea imediată (dar cu puțin efect) a lui Hugo, Stendhal, Balzac, Michelet și Flaubert, apare ca un cîntec de lebădă al neînțelegerii și al reacțiunii dogmatice.

Tiparul a fost introdus în administrația franceză la sfîrșitul secolului al XV-lea, sub domnia lui Carol al VIII-lea (1483-1498), fiind folosit intensiv în timpul campaniilor din Italia ale regilor Franței (1502-1525). Mai tîrziu, Francisc I va încredința fraților Estienne, tipografi și umaniști de renume, comenzi importante. „Privilegiul de imprimare" eliberat de administrația regală și codificat relativ tîrziu, în 1563, e, simultan, autorizație de tipărire și monopol temporar al autorului sau librarului. „Proprietatea" literară, situată pe pragul mișcător dintre permis și interzis, apare astfel ca o grație regală și, totodată, ca un mijloc de presiune administrativă asupra autorilor și librarilor editori. Pînă în 1623, cînd mișcarea libertinilor cunoaște, în Franța, un vîrf, aprobarea de imprimare putea fi solicitată unor cenzori doctori în teologie aleși de autorul însuși. În condițiile unor divergențe doctrinare puternice (în secolele XIV și XV între aristotelicieni și ocamiști, în secolul al XVII-lea ostilitatea împotriva iezuiților, ce va fi amplu exploatată de jansenişti), aprobarea de tipărire putea fi obținută foarte ușor - dacă autorul știa cui să o ceară. Înainte de a fi ars pe rug la Toulouse, în urma acuzației de magie, în 1619, filosoful italian Vanini reușise să obțină astfel de autorizații! Tensiunile religioase din secolul al XVI-lea, însoțite de o maree de pamflete, texte ale vremurilor de criză, de o violență rară (în 1589, arată G. Minois, au fost publicate un număr de 362, multe dintre ele fiind apeluri la „tiranicid", 8), revenite după 1620, cînd protestantismul - ca și libertinajul - constituiau primul motiv de îngrijorare pentru Ludovic al XIII-lea, au creat condițiile instaurării unei cenzuri întărite, bine organizată și eficientă.

Mai întîi, reorganizarea privilegiului de tipărire e solidară cu dezvoltarea monopolului cărții și cu etatizarea culturii. Dintre cele trei privilegii (general, acordat autorilor de încredere pentru toate operele, trecute și viitoare; pentru cărțile noi; pentru retipărirea cărților vechi, „continuarea" unui privilegiu deja dobîndit), ultimul a fost în repetate rînduri contestat de parlamentul parizian. Încercînd să protejeze în numele „utilității publice"și împotriva concurenței străine producția autohtonă de cărți religioase, regii francezi din Renaștere s-au străduit să stăvilească colportajul clandestin și au refuzat, deseori, atribuirea de privilegii cu caracter de monopol. Refractar pătrunderii liturghiei romane reamenajate în urma Contrareformei, al cărei suport urma să fie produs de dispozitivul tipografic monopolistic intern, prin adjudecare regală, parlamentarii parizieni s-au pronunțat pentru menținerea privilegiilor corporatiste ale breslei librarilor, deplasînd înfruntarea politică cu regalitatea în spațiul culturii și al cărții. Liberali și deja „europenizați", ei au refuzat să confirme acordarea de privilegii pentru imprimarea în Franța a cărților deja tipărite în străinătate, chiar dacă acestea nu aveau încă o ediție franceză. Îndreptată împotriva falsurilor din interior și a edițiilor străine, ce aduceau traficanților de carte mari venituri, privilegiul regal s-a lovit, înainte de 1630, de

→

Black Pantone 253 U

serioase împotriviri. Absența unor bariere precum închiderea lingvistică, cenzura locală sau războiul european au făcut ca viața editorială a anilor 1550-1630 să se desfăşoare destins şi relativ liber.

Creşterea tensiunilor politice după asasinarea lui Henric al IV-lea (1610), apariția disidenței libertine şi blocajul comercial european în vremea Războiului de 30 de Ani (1618-1648) au produs, în Franța, crispare, extinderea privilegiului monopolistic şi înăsprirea cenzurii, ce anunță măsurile polițieneşti din a doua jumătate a secolului. Cuprins de nesiguranță, parlamentul se va ralia politicii regale şi, uitîndu-şi particularismele, va condamna, de-a valma, texte procatolice sau favorabile protestantismului, ba chiar şi cărți scrise de propriii săi membri (9). Sub presiunea avalanşei de literatură clandestină, oamenii legii vor condamna oameni ai Bisericii - de exemplu *Scrisorile* cardinalului d'Ossat, publicate fără privilegiu, ce se refereau la tulburi tranzacții politice din vremea lui Henric al IV-lea (10). În sfîrşit, Consiliul regal va desemna din oficiu, în 1623, patru cenzori dintre teologii Sorbonei, iar în 1629 cancelaria va alege, din corpul doctoral al Sorbonei, chiar şi cenzorii cărților cu profil religios, pe care-i va remunera din bugetul statului, stîrnind furia Facultății de Teologie.

Magnific instrument de propagandă, tipografia regală franceză, înființată în 1640 după modelul manufacturilor comandate de suveran, combină criteriul prestigiului cu principiul utilității publice. Prototip al „întreprinderii deficitare prin propria-i natură" (11), nelucrativă, avîndu-l ca prim client pe rege cu nevoile sale protocolare, tipografia a imprimat cărți ireproşabile tehnic, procurîndu-şi cele mai frumoase caractere - din secolul al XVI-lea -, practicînd spionajul economic în dauna tipografilor olandezi, ce aveau cerneluri de calitate superioară, şi publicînd serii impresionante precum colecția completă a Conciliilor, în 37 de volume. Costurile tipografiei, între 1640 şi 1646, au fost de 354.000 de livre, iar încasările... de 60.000 (12).

Ministru favorit al lui Ludovic al XIV-lea, burghez inteligent, competent şi gospodar, Colbert şi-a propus ca obiectiv principal al politicii textului imprimat eliminarea comerțului de carte clandestin. Cum taxarea prohibitivă a hîrtiei de tipar şi urmărirea provenienței acesteia („trasabilitatea" ei, dacă e să folosim jargonul actual al cenzorilor europeni ai produselor alimentare) nu au dat rezultate, influentul demnitar i-a încredințat locotenentului poliției pariziene, La Reynie, o misiune de cenzură de care magistratul s-a achitat cu sobrietate şi fantezie. Sarcina preliminară de precizare a legislației în domeniu odată îndeplinită, La Reynie a pus în funcțiune redutabile măsuri practice. Pe lîngă banala diminuare a numărului tipografilor (ce nu face decît să reia ideea monopolului), a introdus controlarea circulației utilajelor tipografice (care în România de dinainte de 1989 a reapărut sub forma înregistrării maşinilor de scris şi a controlului vînzării şi cumpărării lor), interzicerea instalării tipografiilor în spațiu privat (13) - altfel spus etatizarea producției de texte imprimate - şi delimitarea urbanistică a sectorului tipografic prin aglomerarea într-un spațiu unic a tuturor meseriilor legate de această activitate (tipografi, librari, legători): un fel de ghetoizare a producției de texte scrise. Această înăsprire polițienească a cenzurii, ce a funcționat vreme de 30 de ani (1667-1699), a fost urmată de o notabilă relaxare, între 1699 şi 1714, cînd directorul Librăriei regale, abatele Bignon, a introdus o cenzură foarte moderată (doar 11% din lucrările ce solicitau privilegiul de tipărire au fost refuzate) şi competentă - numărul cenzorilor regali, mulți dintre ei savanți notorii sau academicieni, a sporit. Fapt remarcabil, hotărîrile lor trebuiau motivate. De fapt, cenzura lui Bignon se îndrepta, *preventiv,* împotriva compilatorilor şi plagiatorilor (fr. *pilleurs*), în vreme ce operațiunile *represive* priveau îndeosebi circulația edițiilor contrafăcute şi contravențiile. Măsurile tehnice adoptate erau confiscarea tirajelor ilegale şi barajele la vamă. În 1710, punctele vamale de intrare a imprimatelor în Franța erau Parisul, marile porturi (Rouen, Nantes, Bordeaux, Marsilia) şi cîteva oraşe care la acea dată erau aşezate pe frontiere (Strasbourg, Metz, Amiens, Lille). Paradoxal, sfîrşitul de domnie a Regelui Soare, marcat de mari dificultăți economice datorate războaielor, a cunoscut o adevărată „renaştere a artei tipografice" (14), care a precedat relansarea economică din epoca Luminilor. Cultura nu e întotdeauna produsul sistemelor economice dezvoltate; ea le poate, literalmente, crea.

Director al Librăriei regale între 1750-1763, Malesherbes a fost un cenzor aparte, prieten şi uneori complice al autorilor cenzurați. Legenda ni-l prezintă ca pe un apropiat al enciclopediştilor, care, în 1752, la un an de la demararea *Enciclopediei,* i-a propus lui Diderot să-şi adăpostească manuscrisele în propriul său birou, în timp ce agenții săi percheziționau domiciliul filosofului. Într-un climat în care, ca urmare a influenței sporite a filosofilor şi a presei, granița dintre oameni ai puterii şi oameni de cultură tindea să se estompeze, Malesherbes i-a favorizat pe editorii autohtoni prin autorizări şi permisiuni tacite, a întreținut raporturi intelectuale cu Voltaire, Rousseau, d'Alembert şi mulți alții, şi a încurajat apropierea dintre autori şi cenzori, ultimii aleşi după criterii de competență. În acest fel, departe de a fi o frînă, cenzura a devenit, printr-un joc subtil, accelerator cultural.

Ostil abolirii cenzurii, care, după el, ar fi adus în Franța o dictatură a judecătorilor, organizați corporatist şi beneficiind de o mare libertate de interpretare a faptelor, Malesherbes le propune autorilor o alternativă dificilă: libertatea de a-şi tipări operele însoțită de răspunderea juridică sau supunerea consimțită la cenzură (15). Instalat între un judecător inflexibil, devenit arbitru al „delictului de opinie", şi un cenzor indulgent, scriitorul epocii Luminilor avea bune motive să-l prefere pe cel din urmă. Cu abilitate, Malesherbes a transferat răspunderea judecării opiniei de la cenzură spre justiție, încă străină, în epoca Luminilor, principiului prezumției de nevinovăție.

În lucrarea sa consacrată cenzurii sub Vechiul Regim francez, Georges Minois arată că această instituție e „o componentă a *oricărei* (s.n.) culturi dominante" (16). Aplicîndu-se cu precădere culturii elitelor, deseori „defazate față de putere", ea e tributară modelor intelectuale, prin esența lor intolerante, şi autocenzurării, a cărei expresie vie e noul despotism al mass mediei contemporane prin care vechea cultură populară, cîndva marginalizată, devine cultură de masă - cultura „tuturor". În acest sens, eşecul cenzurilor istorice e benefic. Prin amalgamarea cenzuraților cu cenzorii ele au creat premisele spiritului critic, ce a deschis calea unei posibile sinteze între putere şi cunoaştere, între adevărul ce se vrea permanent şi căutarea lui.

Note:

(1) Georges Minois, *Censure et culture sous l'Ancien Régime,* Paris, Fayard, 1995, p. 13.

(2) Ca auxiliar cultural major, tipografia a împînzit Europa în aproximativ 30 de ani : o perioadă comparabilă cu intervalul scurs între pătrunderea calculatorului pe piață şi demararea informatizării generalizate.

(3) Acestea puteau fi noi sau vechi. Augustin şi Toma din Aquino au fost şi ei cenzurați (ultimul de două ori, în 1270 şi 1277, înainte de a muri şi după moarte. V. Roland Hissette, *Enquête sur les 219 articles condamnés à Paris le 7 mars 1277,* Louvain/Paris, 1977), nu din motive de erezie ci din grija de a le clarifica doctrina şi de a-i feri pe cititori - studenți în teologie - de neînțelegeri.

(4) Războaiele religioase din Franța secolului al XVI-lea au impulsionat alfabetizarea populară, arată G. Minois (*op. cit.,* p. 34) iar valul de publicații calviniste (de exemplu *Formularul* din 1541) a dus la tipărirea primelor catehisme în franceză, începînd cu 1563, urmată de întemeierea, la sfîrşitul secolului, a „şcolilor de duminică", în care era predat. Niciun proiect educativ nu era dezinteresat, însă competiția confesional-propagandistică a generat o alfabetizare populară incipientă.

(5) Anonimatul autorului se regăseşte şi la originea jurnalismului profesionist francez, în secolul al XVIII-lea. Definiți prin opoziție cu antreprenorii şi librarii, ziariştii de după 1850, străini vedetismului, nu-şi semnau articolele. Indicațiile ziarului priveau doar numele directorului publicației şi pe cel al redactorului şef, şi nu par a fi constituit, pe atunci, un indiciu al „puterii presei". Adevărata ei forță era dorința publicului de a o citi. V. Lucien Bély, *Dictionnaire de l'Ancien Régime,* Paris, PUF, col. „Quadrige", 2006, art. „Journaux et journalistes", p. 706.

(6) G. Minois, *op. cit.,* p. 40.

(7) Cum arată cu umor Peter Godman (*Histoire secrète de l'Inquisition. De Paul III à Jean-Paul II,* trad. fr., Paris, Perrin, 2005), pe vremea lui Luther, cenzorii romani, necunoscînd germana, au condamnat *toate* cărțile de teologie scrise în această limbă, ale căror titluri le-au găsit în cataloagele tîrgului de la Frankfurt (p. 79); tot în secolul al XVI-lea, Congregația, care nu avea specialişti în ebraică, a cooptat experți evrei în vederea cenzurării Talmudului, înainte de a propune traducerea lui în italiană, pentru a-l putea cenzura eficient (p. 125); *Istoria Imperiului roman* a lui Gibbon a fost condamnată pe baza unei versiuni în italiană a unei traduceri în franceză, fiind înregistrată în fişierul bibliotecii la litera S (*Storia...*), fără numele autorului! (p. 182 şi urm.).

(8) G. Minois, *op. cit.,* p. 62.

(9) Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle,* Genève, Librairie Droz, 1984, p. 462.

(10) *Ibid.,* p. 464.

(11) *Ibid.,* p. 471.

(12) *Ibid.,* p. 470.

(13) În colegii şcolare şi mînăstiri. În absența unui învățămînt public, şcolile erau, toate, confesionale iar terenurile şi localurile ecleziastice erau, prin drept istoric, proprietatea Bisericii romane.

(14) H.-J. Martin, *op. cit.,* p. 772.

(15) G. Minois, *op. cit.,* p. 276. Pentru Malesherbes, cenzura previne şi, la nevoie, interzice, fără a fi însă represivă, reprimarea fiind de natură polițienească. Dacă o slăbim, obiectul ei va dispărea. «Nu cunosc decît un mijloc pentru executarea interdicțiilor: împuținarea lor. Nu vor fi respectate decît atunci cînd vor deveni foarte rare» (extras dintr-un *Memoriu* al lui Malesherbes din 1759, citat de G. Minois, p. 293).

(16) G. Minois, *op. cit.,* p. 284.

■

Marele pariu epic

1. Autor și monstru narativ

Ovidiu Pecican

Universitar şi diplomat cu trecut şi cu perspective, Caius Dobrescu are profilul complex al intelectualilor publici din generația actuală, recomandându-se – în partea lui de muncă individuală şi solitară – drept poet, eseist şi romancier. În pofida şarmului şi umorului acestui vlăjgan, eu văd îndărătul zâmbetului lui deschis ceva din moştenirea concepției despre cărturărie a membrilor Şcolii Ardelene. Această îmbinare de ipostaze, publicistica susținută, erudiția, creativitatea beletristică, lirismul, pragmatismul necesar estimării situațiilor politice în cheie de diplomat şi vocația magisterială, toate îl aliniază tradiției despre care vorbeam, şi unde îi regăsim şi pe Lucian Blaga ori Mircea Eliade, de pildă. În aceeaşi linie pot fi întâlniți însă şi alți congeneri ai mei, de tipul lui Daniel Vighi şi Mircea Mihăieş de la Timişoara, a Ruxandrei Cesereanu şi a lui Corin Braga de la Cluj, pe o listă care, altminteri, face pui şi dincolo de munți, începând chiar cu Mircea Cărtărescu şi H.-R. Patapievici. Critica nu mai poate întârzia mult timp în vechea ei habitudine de a-i recepta pe bucățele, trebuind să asume ținta de a le reconstitui fizionomia de ansamblu din întruchipările parcelate identificabile în teren. Uşor nu va fi, măcar pentru motivul că fiecare capitol este o construcție etajată, cu fante, firide şi tuneluri, care necesită cunoştințe şi putințe pe măsura înfăptuitorilor înşişi. Cumva, cândva, însă, trebuie început, şi pentru aceasta orice moment poate fi un prilej adecvat.

Romanul *Teză de doctorat* (Iaşi, Ed. Polirom, 2007, 860 p.), al doilea semnat de Caius Dobrescu, vine la mai bine de un deceniu după debutul într-ale genului cu *Balamuc sau pionierii spațiului* (Bucureşti, Ed. Nemira, 1995), copleşind prin dimensiunile sale somptuoase, dar şi surprinzând prin formula inventivă. Nu este de mirare că autorul rândurilor de față a inclus – cu titlu de farsă – în bibliografia propusă studenților într-ale tehnicii cercetării ştiințifice, alături de Umberto Eco (*Cum să scrii o teză de licență*) şi de alte referințe, şi romanul dobrescian, omițând deliberat să declare apartenența sa la familia marilor narațiuni beletristice. Cum încă nu au survenit proteste din partea estudiantină, trebuie conchis că, ocupați cu viața specifică vârstei şi condiției academice, discipolii nu au alergat la text, ori că au făcut-o, dar convenția propusă de autor i-a convins deplin de utilitatea consultării.

Întâmpinările de până acum au încercat o circumscriere a temerarei încercări, propunând lectura ei ca „o construcție monumentală, aiuritoare şi amuzantă la culme", care „are tot ce îi trebuie pentru a atrage cititorul cel mai pretențios: o poveste care te ține cu sufletul la gură, umor de calitate şi o panoramă inedită şi plină de sarcasm a societății româneşti de după 1989", „o imensă parodie a ştiinței sau a ştiințelor actuale, sufocate de o parazitară terminologie, zornăind de abstracticități, faultând adevărata cunoaştere" (*Hot News*, luni, 18 iunie 2007 şi O. A., *Transilvania expres*, nr. 4443, 15.10.2007), ca farsă, satiră ce „îmbină limbajul academic cu poezia, comicul cu tragicul" (*Suplimentul de cultură*, Nr. 154, 17-23 Noiembrie 2007), ca pe „o intertextualitate construită pe un umor efervescent" (Andra Matzal, "Romancierul Caius Dobrescu şi secretele «Tezei de doctorat»", *Cotidianul*, 26 Iunie 2007), ca un „roman, nu numai inepuizabil, ci şi fermecător" (Petru M. Haş, "Romanul – un recipient fără margini", în *Arca*, nr. 10-11-12, 2007). În acelaşi timp, umoral şi neargumentat, Mihai Iovănel socotea *Teză de doctorat* drept „cea mai ilizibilă carte" pentru că „Nu a apărut nici o cronică. Nu am identificat pe nimeni care să îl fi citit. Eu unul am avut peste cinci tentative, toate eşuate lamentabil" (M. Iovănel, *Gândul*, 24 dec. 2007).

Reacțiile se dovedesc deconcertante, mergând de la neagarea radicală (M. Iovănel) până la proclamarea excelenței (Petru M. Haş). Cât despre autor, atunci când a revenit asupra *Tezei de doctorat* într-un interviu, din luarea sa de cuvânt s-a putut citi mai ales dezamăgirea față de superficialitatea întâmpinărilor critice de până atunci: "În semnalările, mai mult însăilate, ale cărții, unii au sugerat că e vorba despre un experiment textual sofisticat. Total neadevărat: jocurile falsei erudiții ştiințifice sunt, în fapt, complet secundare în raport cu povestea, care este chiar poveste, un *combo* de comedie cu *thriller*. Tot ca un rezultat al frunzărelii, cărții i s-a lipit eticheta halucinantă de roman universitar. Ar trebui să se înțeleagă de aici că aplic rețeta lui David Lodge sau a lui George Călinescu din *Bietul Ioanide*. Or, povestea spusă de mine nu se consumă între pereții universității, ci în lumea largă, şi are o structură picarescă, mişcându-se între, ca să spunem aşa, subteranele borfaşilor, bordeiele săracilor şi palatele puternicilor. Cui mă adresez? Presupun că tuturor persoanelor natural-inteligente, care, în consecință, evită să-şi facă idoli din prostănacii pompoşi ce le sunt serviți drept savanți şi filosofi ai națiunii." (Caius Dobrescu în interviu cu Bogdan Romaniuc, în *Suplimentul de cultură* 17-23 noiembrie 2007)

Dacă între ce s-a văzut şi ce socotea romancierul că s-ar cuveni să se vadă se întind câteva punți, dar mult mai multe prăpăstii, se cheamă că întâlnirea dintre *Teza de doctorat* şi publicul ei specializat nu s-a prea produs încă. Faptul nu este grav decât dacă viitorul nu va aduce noutăți în acest sens. Oricum, ştim cu precizie acum că în ampla lui narațiune, Caius Dobrescu a *tentat* aglutinarea mai multor rețetare. El ştie că a scris un roman picaresc cu o intrigă polițistă tratată cu umor (rețetă valabilă şi pentru *Gil Blas*-ul lui Lesage, şi pentru *Rămas bun pentru vecie* al lui Raymond Chandler), protagonistul şi acțiunea traversând cele mai felurite medii româneşti contemporane, ceea ce adaugă componentelor compoziționale de până aici şi tenta socială pe care o acroşau E. Sue, Victor Hugo şi Ch. Dickens. Şi dacă de la aceştia din urmă ea trecea la Dostoievski într-un registru grav, când nu melodramatic, asta nu trebuie să facă uitat faptul că măcar în lumea lui Dickens, umorul face parte dintre ingrediente chiar şi în cele mai năpăstuite medii (vezi *David Copperfield* sau *Oliver Twist*).

Formula poveştii lui Gică Ludu, protagonistul celor 650 de p., fiind astfel stabilită, rămâne de amintit ceea ce a luat ochii criticii de întâmpinare la prima vedere, anume apelul sarcastic la rețeta erudită şi prețioasă a tezei de doctorat ("într-o lume academică plină ochi cu autentice false teze de doctorat, gestul meu e un fel de exorcism magic: o falsă teză care visează să repună lucrurile cu capul în sus şi fundul în jos...", spune Dobrescu referindu-se la acest aspect). Şi nu e de mirare că astfel a putut fi obturat tot restul, căci cutezanța asta nu e la îndemâna oricui. ■

Black Pantone 253 U

Dante în viziunea lui George Coșbuc (III)

Laszlo Alexandru

Între lectura exclusivistă şi pătimaşă a lui Coşbuc, predispusă la privilegierea unor decriptări alegorice, în dauna semnificaţiilor literale, şi tendinţa criticii specializate, diferenţa de abordare e semnificativă. Poetul român persevereză pe poteca accepţiunilor figurate, atribuite imaginii Beatricei, le înalţă chiar la valoarea unui cod general de descifrare a capodoperei. *"Căci **adevărul alegoric** este creatorul viziunii dantești, adică al **Divinei Comedii**, nu litera. Litera e numai creatura autorului (lucrurile pe care le-a văzut în acea minunată viziune, despre care vorbeşte la sfîrşitul **Vitei Nuova**). Adevărul alegoric caută haine în care să-şi îmbrace splendoarea şi creează litera, adică toate acele fapte şi personaje, răspunsuri şi locuri şi timp, păduri şi rîuri de foc sau de sînge, sau de lumină, şi cercuri şi demoni sau îngeri, şi creează după nevoia lui, aşa sau altfel, ca figuri geometrice care au să corespundă adevărului ascuns. De-aceea adevărul, acela ascuns, îşi adaptează faptele istorice părţilor sale, alege din ele numai ce-i poate servi ca să-l manifesteze şi să-l caracterizeze, schimbă pe ici, pe colo faptele, potrivindu-le măsurii sale, inventează fapte, ia tradiţii de oriunde le găseşte, legende, credinţe populare, teorii învechite şi chiar discutabile ştiinţificeşte (Petele lunare), păreri păgîne şi creştine; toate le face adevărul alegoric cu un singur scop, acela de a se ascunde sub ele, conformînd aceste haine membrelor sale. Creaturile mint, Creatorul nu poate minţi niciodată."*

Dar nu-l putem nici exila cu tot dinadinsul pe Coşbuc în tagma comentatorilor obsedaţi de ocultismul mesajului dantesc. În realitate interpretul nostru urmează o cale eteroclită, împletită sub comanda intuiţiilor de moment. În percepţia legată de Beatrice, el acceptă doar varianta alegorică şi o respinge – insistent şi vehement – pe cea literală. În schimb, atunci cînd se apleacă asupra cronologiei interne a poemului, G. Coşbuc încearcă o determinare precisă, calendaristică, matematică, mult mai apropiată de lectura exactă. Aşadar nu ilustrarea unei metode constante de lucru este urmărită de exeget, ci răsplătirea propriei sensibilităţi şi transfigurarea ei în universul fictiv.

George Coşbuc se opreşte apoi, într-o discuţie detaliată, asupra unei secvenţe delicate din *Infern*, adevărată piatră de încercare pentru zecile de comentatori. În cîntul XV, protagonistul Dante, călăuzit de Virgiliu, îl întîlneşte pe dascălul său din tinereţe, Brunetto Latini. Revederea neaşteptată îi smulge chiar o exclamaţie de surprindere de pe buze: *"siete voi qui, ser Brunetto?"*. Aceeaşi bucurie o resimte şi bătrînul învăţător, acum redus la o înfăţişare jalnică, dar fericit că îşi mai poate încuraja fostul învăţăcel şi îi poate prezice un destin glorios peste veacuri. La elogiile primite, personajul Dante răspunde cu o la fel de emoţionantă confesiune de recunoştinţă, faţă de cel care l-a învăţat cum omul se eternizează (*"m'insegnavate come l'uom s'etterna"*). Întregul pasaj, de o înălţătoare vibraţie tragică, riscă totuşi să fie pătat de conotaţiile echivoce. Dacă ar fi să dăm crezare descrierii succinte – făcute anterior de însuşi Dante – privind harta păcatelor şi a torturilor infernale, în cîntul XV ne-am situa tocmai în dreptul sodomiţilor, pedepsiţi printr-o veşnică ploaie de foc şi prin imposibilitatea opririi din mers, din alergare. Scena sublimă, de afecţiune reciproc mărturisită, între magistru şi discipol, să fie relativizată oare de poetul medieval, prin eventuale sensuri scabroase, ascunse în culise? Să fie vorba de o ambiguitate deliberată, sau doar accidentală?

O asemenea ipoteză este contestată, după o lectură extrem de migăloasă şi atentă, de către George Coşbuc. El observă că păcătoşii pedepsiţi în acest colţ de infern se împart în două "trupe", ce n-au voie să se întîlnească. De-o parte sînt Brunetto Latini, Priscian, d'Accorso şi episcopul de' Mozzi, care sînt biciuiţi de flăcări şi înaintează anevoios, tîrîndu-şi picioarele, fără a se opri vreodată. De cealaltă parte se află Rusticucci, Tegghiaio şi Guido Guerra, dar aceştia aleargă mîncînd pămîntul, sub bicele de foc. Cum se poate explica diferenţa de tratament şi de situare, între cele două grupuri, altminteri decît prin deosebirea păcatelor comise de ei? Un alt obstacol îl percepe Coşbuc în neverosimilitatea psihologică a scenei: deşi i se adresează afectuos şi recunoscător, *"Dante şi-a pus învăţătorul în cel mai odios loc al Iadului"*. Atitudinea incongruentă e flagrantă. În plus, nici un alt document istoric, independent de poemul dantesc, nu confirmă homosexualitatea lui Brunetto Latini sau a tovarăşilor săi de tortură (Priscian, d'Accorso ori episcopul de' Mozzi). De unde ştia Dante ceea ce alţii – de pildă cunoscutul istoric Giovanni Villani – nu cunoşteau, adică păcatul de sodomie al respectivelor personaje? După ce întreprinde o atentă incursiune în situaţia biografică a celor patru osîndiţi, întrebîndu-se ce pot avea ei oare în comun, încît să fie destinaţi aceloraşi chinuri pe lumea cealaltă, Coşbuc constată că au fost cu toţii *"oameni elocvenţi, cu o foarte mare uşurinţă a vorbei sau a scrisului"*, spirite rebele, predispuse a neglija sau a persifla tainele sfinte. Ascuţimea limbii şi lipsa de reverenţă – greşeli ale minţii neînfrînate – sînt pedepsite cu focul etern, acelaşi care îi torturează şi pe alţi infractori ai intelectului (de pildă pe sfătuitorii de înşelăciune). Brunetto Latini şi tovarăşii săi de suferinţă n-ar mai ispăşi, într-o asemenea ipoteză, pentru sodomie, ci pentru ultragiul adus credinţei divine, iar întreaga tensiune subcutanată a cîntului XV din *Infern* s-ar dezlega printr-o interpretare revizuită.

Ipotezele lui George Coşbuc sînt reluate şi amplificate, într-un studiu aprofundat, de către Titus Pârvulescu[1]. Sînt refăcute aici cu migală contextele terţinelor danteşti, argumentele specialiştilor care admit infracţiunea de sodomie a lui Brunetto, contraargumentele altor cercetători etc. Îngrijitorul ediţiei româneşti a comentariilor lui Coşbuc subscrie la interpretarea poetului şi absolvă personajul dantesc de ruşinosul păcat.

Cu toate acestea, însă, dantologia de referinţă continuă să vadă, în decriptarea cîntului XV din *Infern*, o tensiune fundamentală, care constă în *"contrastul dintre austeritatea morală a lui Brunetto şi mizeria păcatului său, între slăbiciunea pe care acesta o mărturiseşte şi forţa sufletească pe care discursul său (...) o dezvăluie"*[2]. Toate ediţiile italiene ale *Divinei Comedii* pe care am avut prilejul să le consult, inclusiv cea românească, bazată pe comentariile lui Ramiro Ortiz, îi atribuie lui Brunetto Latini

12 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

culpa de sodomie, în răspăr cu explicațiile lui George Coşbuc[3].

O voce analitică recentă, revendicîndu-se de la exigența lui Francesco de Sanctis (care cerea prudență în receptarea sensurilor danteşti camuflate), procedează la o atentă recitire a întregului cînt XV. Riccardo Scrivano arată că e inutil să se încerce eradicarea impasului psihologic din țesătura textului poetic: *"nu putem concilia cu forța ceea ce nu trebuie conciliat: aşadar e neavenit să credem că îl explicăm pe Brunetto negînd păcatul ori compătimirea lui Dante"*[4]. Întregul pasaj al *Divinei Comedii*, aici în discuție, are la temelie o construcție antitetică în care, simultan, e sărbătorită vechea măreție şi e deplînsă mizerabila condiție prezentă. De aici îşi extrage cîntul marea poeticitate, iar a-i anula, prin explicații forțate, contradicția echivalează cu o sărăcire.

O eventuală prelungire a analizei, prin compararea raționamentului centrifug al lui G. Coşbuc – care tinde să se îndepărteze de la versurile lui Dante, către investigarea biografiei istorice a personajelor, către evaluarea polemică a precedenților comentatori etc. – şi, respectiv, a discursului centripet, pus în pagină de acelaşi Riccardo Scrivano – care strînge cu hărnicie, în jurul terținelor, posibile evantaiuri de sensuri, aprofundînd explorarea chiar pînă la nivelul unor cuvinte danteşti izolate – ar fi de natură să deschidă noi direcții de reflecție.

Dincolo de glosele ținînd de metodologia comentariilor lui George Coşbuc sau de întemeierea anumitor intuiții ale sale, se cuvine pusă în lumină deosebita importanță a înseşi existenței lor. Rod al efortului intelectual susținut, din ultimii ani de viață ai scriitorului român, ele îl sincronizează la concertul de idei european şi îl smulg din sfera strîmtă de "poet al țărănimii". Destinul meditațiilor danteşti realizate de G. Coşbuc a fost mai degrabă ingrat. Temeiul lor ştiințific discutabil i-a fost reproşat poetului, în lungi discuții amicale, deja de către Ramiro Ortiz. Ecouri ale respectivelor disensiuni ni s-au păstrat, căci R. Ortiz se referă explicit la *"forma cît se poate de personală"* şi la *"importanța relativă"* a acestor scrieri, întrucît *"sistemul său de interpretare, fiind izvorît din sufletul său"*, lasă loc disocierilor[5]. Mult mai sarcastic în judecăți se dovedeşte G. Călinescu, atunci cînd îl persiflează fățiş pe George Coşbuc: *"Notițele sale sînt o babilonie întreagă. Avea dosare pline de grafice abstruse şi de planşe, de topografii ale lumilor de dincolo"*. Subiectivismul ranchiunos al specialistului, deranjat pe veşnicele plaiuri ale vînătoarei, e uşor de sesizat: *"Căzut, ca amator, pe chestiuni de acestea de amănunt, Coşbuc punea pasiune. (...) Italieneasca lui era după ureche"*[6]. Iată că soarta istoriei literare a condus totuşi mai în profunzime pasii amatorului, pe acest tărîm, decît pe cei ai "divinului critic", cu toate calitățile sale de italienist titrat...

Tipărirea comentariilor lui George Coşbuc a dus, peste hotare, la reacții împărțite. Elogiile distinsei cercetătoare Rosa Del Conte vin să exprime, cu tot temeiul, în primul rînd surprinderea: *"este cea mai impunătoare contribuție pe care exegeza română a adus-o pînă azi la critica dantească"*[7]. Iar profesorul Alexandru Ciorănescu, el însuşi traducător al lui Dante în limba franceză, şi-a manifestat satisfacția, dar şi neîncrederea: *"argumentarea lui Coşbuc este impresionantă şi impune respect, dar nu va convinge uşor. (...) Ea este acum în fața noastră; poate că nu este perfectă, dar nu poate fi neglijată. În orice caz, Coşbuc a oferit investigării poemului italian un nou instrument"*[8].

Dezbaterile în jurul temeiniciei ipotezelor lui G. Coşbuc, a valorii comentariilor sale, a importanței lor strategice, în ansamblul creației sale şi în contextul literaturii române, sînt abia la început. Sîntem convinşi că numeroase argumente ar putea fi adăugate, de-o parte sau de cealaltă a evaluărilor. Dar e la fel de posibil ca însemnările sale să rămînă, în ochii posterității, doar ca

frenezia bizară a unui spirit neliniştit. În orice caz, ele astfel îi vor fi apărut lui Mihail Sadoveanu care, împreună cu prietenii, luînd într-o primăvară trenul ce mergea spre Iaşi, l-a găsit în compartiment pe îmbătrînitul Coşbuc privind pe geam şi bombănind de unul singur versuri din *Divina Comedie*. Bucuros de tovarăşii de drum, poetul s-a apucat pe dată, cu vorbe repezite, să le explice cum au deformat comentatorii adevărata cronologie a capodoperei lui Dante. În tot acest răstimp, *"noi nu ziceam nimic, eram încîntați că badea Gheorghe e bine dispus şi spune lucruri interesante"*[9].

(*Prefață la vol. George Coşbuc,* **Comentarii la "Divina Comedie"**, *în curs de apariție la Ed. Eikon din Cluj*)

Note:

1 Vezi Titus Pârvulescu, "*Siete voi qui, ser Brunetto?*", în vol. *Studii despre Dante*, Buc., E.L.U., 1965, p. 115-153.
2 Opinie a lui Umberto Bosco, citată în Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, riassunti, introduzioni critiche e commento a cura di Emilio Alessandro Panaitescu, ediție de lux cu ilustrații celebre, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1963-1965, vol. 1, p. 234.
3 În afara edițiilor deja citate, vezi, de pildă, Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, con il commento di Enrico Bianchi, Firenze, Casa Editrice Adriano Salani, 1992; de asemeni Dante Alighieri, *Tutte le opere*, introduzione di Italo Borzi, commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1993 etc.
4 R. Scrivano, art. cit., p. 135.
5 Vezi Ramiro Ortiz, loc. cit., p. 59.
6 G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, revăzută şi adăugită, ediție şi prefață de Al. Piru, Buc., Ed. Minerva, 1982, p. 584.
7 Rosa Del Conte, Dante in Romania, în vol. *Dante nel mondo*, Firenze, Ed. Leo S. Olschki, 1965; citată de Alexandru Duțu în Prefața la G. Coşbuc, *Opere alese*, vol. IX, *Comentariu la "Divina Comedie"*, ed. cit., p. X.
8 Alexandru Ciorănescu, în *Revue de littérature comparée*, 1970, 2; citat de Alexandru Duțu, id., ibid.
9 Mihail Sadoveanu, *Anii de ucenicie*, Buc, E.S.P.L.A., 1958, p. 167-169; citat de Alexandru Duțu şi Titus Pârvulescu în *Introducere la George Coşbuc, Comentariu la "Divina Comedie"*, vol. I, Tavola Tonda, ed. cit., p. XLVII.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Tradiţiile culturale şi viitorul european

(urmare din pagina 3)

Europa cunoaşte etape de devenire culturală. Îşi lărgeşte orizontul experienţelor şi propune pe agenda culturală obiective ceva mai generale decât până în prezent. Conştienţi de capacităţile mobilizatoare ale factorului cultural, oficialii UE au propus, în cadru extins, câteva obiective care să permită cooperarea accentuată între statele UE şi cu cele partenere. Dezvoltarea parteneriatelor între cultură şi domenii precum IT, turism sau cercetare reprezintă atât o alegere constructivă, cât şi una pragmatico-practică. La nivel constructiv, o atsfel de cooperare are un dublu avantaj. Pe de o parte, sporeşte dialogul politic cu statele partenere, oferind o alternativă a abordării diplomatice. Pe de altă parte, comunicarea şi transferul informaţiei reprezintă surse vitale pentru menţinerea unui patrimoniu cultural activ. La nivel pragmatic, aceste cooperări conduc la un mai mare impact social şi economic al elementelor culturale. Diverse politici pe plan naţional şi european (în special în cadrul UE) permit promovarea culturii în medii în care a avut mai puţin acces, prin noi mijloace. Ultima parte a acestui scurt articol se va axa pe această dezvoltare instituţionalizată a culturii, un mijloc coordonat de promovare a unor crâmpeie culturale mai puţin mediatizate şi cunoscute.

Pentru statele UE a fost formulată o agendă culturală europeană pentru 2007-2013 creată pe scheletul precedentelor programe şi promovează înţelegerea reciprocă prin intermediul unor mecanisme multiple.[i] Rămânând în domeniul politicilor UE, relevantă este iniţiativa luată în urmă cu mai bine de 20 de ani la nivel european de a desemna anual oraşe culturale europene. Sibiu a fost în 2007, alături de Luxemburg, capitala culturală europeană. Să vedem însă dezvoltarea ideii şi implicaţiile sale la nivel cultural, social şi uman. Iniţiat ca un mijloc de a aduce cetăţenii UE mai aproape unii de ceilalţi, de a-i familiariza cu un trecut cultural necunoscut, proiectul Oraşului Cultural European a fost lansat în 1985 de către Consiliul de Miniştri la iniţiativa ministrului grec de cultură. Începând cu 1999, noua denumire a proiectului a devenit Capitala Culturală Europeană şi a primit finanţare prin intermediul programului cultura 2000.[ii] Oraşul irlandez Cork a fost cel dintâi care a deţinut denumirea de capitală culturală europeană.

Până în 2004, capitala a fost aleasă la nivel interguvernamental, statele membre selectau unanim oraşele europene care puteau deveni capitale, iar Comisia Europeană acorda subvenţii oraşelor alese. Din 2005, instituţiile europene iau parte în procesul de selecţie a oraşelor care găzduiesc evenimente culturale, iar până în 2019 au fost deja decise oraşele ce vor deveni capitale culturale. Fiecărui stat membru al UE i s-a acordat şansa de a găzdui, prin rotaţie, capitala culturală, fiind alese câte două oraşe începând cu acelaşi an 2005. Excepţie face anul 2010 când trei oraşe vor fi capitale europene: Essen (Germania), Pécs (Ungaria) şi Istanbul (Turcia). Decizia de a acorda Istanbulului statutul de capitală europeană a fost luată în pofida faptului că Turcia nu este membră a UE. În anul 2008, capitalele culturale sunt oraşele Liverpool (Marea Britanie) şi Stavanger (Norvegia).[iii]

Cauzele modificării procedurii de selecţie rezidă într-un raport de evaluare nesatisfăcător. În 2004, Comisia Europeană a cerut o evaluare a programului capitalelor culturale europene pentru perioada 1994-2004, după modelul celui precedent care examina acelaşi aspect pentru perioada 1985-1993. Acest studiu include perspectivele culturale, economice, sociale şi europene ale acestei activităţi. Pe baza acestui ultim raport, Comisia a decis necesară schimbarea modalităţii de selecţie, accentuând dimensiunea componentelor culturale şi europene ale acţiunii.[iv]

Un proiect similar celui al capitalei culturale europene a fost iniţiat în 1990 de către miniştrii de cultură sub denumirea Luna Culturală Europeană. Evenimentul, similar celui descris în paragrafele anterioare, are particularitatea de a fi organizat pe durata unei singure luni şi să fie adresat statelor din Europa Centrală şi de Est. În momentul iniţierii programului cultural, aceste state nu erau membre ale UE, fiind necesar mai mult de un deceniu pentru ca ele să capete acest statut. Însă, scopul său a fost extins şi la alte state din afara UE sau chiar state membre: în 1995 Cipru a găzduit această manifestare, iar în 2001 Elveţia.[v] Pentru a se asigura diseminarea informaţiei între organizatorii de evenimente, la începutul anilor '90 organizatorii diferitelor capitale culturale europene au creat Reţeaua Capitalelor şi Lunilor Culturale Europene.

Preocuparea pentru promovarea culturii la nivel european reflectă importanţa acestui proces. Oficialii europeni şi nu numai au priceput rolul fundamental jucat de cultură în creionarea identităţii şi încearcă obişnuirea publicului (cu rol de *demos* în UE) cu practicile împărtăşirii experienţelor comune. Deşi am analizat la nivel general anumite tendinţe contemporane, particularităţile sunt mereu cele ce fac diferenţa. Acesta este şi motivul pentru care s-a decis stabilirea unei locaţii comune prin activităţile capitalei şi lunii culturale europene care să aducă oamenii aproape de fenomenele culturale, să le introducă in vieţile lor cotidiene. Acesta este un model de urmat şi la nivel naţional unde cei ce deţin capacitatea de elaborare a politicilor culturale în ţara noastră pot urma exemplele atitudinale şi comportamentale de succes de la nivel european.

Note:

i Mai multe detalii referitoare la noua agendă culturală pot fi găsite pe site-ul Directoratului General pentru Educaţie şi Cultură al UE: ec.europa.eu/culture, accesat ultima dată la 10 mai 2008.
ii capital.culture.info, accesată la 10 mai 2008.
iii Detalii despre cele două capitale culturale europene se găsesc la www.liverpool08.com, www.stavanger2008.no, accesate la 28 aprilie 2008.
iv Procedura este detaliată pe site-ul Directoratului General pentru Educaţie şi Cultură al UE: ec.europa.eu/culture, accesat ultima dată la 10 mai 2008.
v capital.culture.info, accesată la 10 mai 2008.

■

Premiul Revistei *Tribuna*

La cea de a XII-a ediţie a Festivalului-concurs de poezie „Gheorghe Pituţ" (Beiuş, aprilie 2008), premiul revistei noastre a fost acordat poetei **Veronica Fibişan**. Veronica s-a născut la 23 iulie 1989 şi este elevă a Colegiului Naţional Bănăţean din Timişoara.

Doar noi

Acele ceasurilor au căzut.
Timpul se învârte în cadrane goale
iar noi, izolaţi în acest mic infinit,
ne închinăm unul altuia
neîncălcând a doua poruncă.
Semiobscuritatea are gust de iubire,
brăzdată de petale fine,
iar pielea mea miroase-a tine.

Oraşul viitor

Câmpul lacustru pulsează de spaima oraşului,
iar umbra lui se apleacă peste timp,
peste dinţii fierăstrăului
ce va tăia copacii
şi peste urmele paşilor
ce vor călca în nămol.
Sângele oraşului presimte schimbarea -
oracol cu globul de rubin.
Iar frunza, copacul şi buruiana,
toate s-au răsfirat în pâlcuri de druizi,
pe cînd adus de valuri,
sângele-i s-a prefăcut în praf de cărămizi.

14

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Mircea Muthu
O gramatică a culturii

Gramatica formelor culturale

Călin Teutișan

Un volum spectaculos prin anvergura analizei aplicate, dar şi comparative, a limbajelor artistice se bucură recent de o reeditare binemeritată. Este vorba despre cartea lui Mircea Muthu *Alchimia mileniului. Interferențe culturale*, ediția a doua, revăzută şi adăugită (întâia ediție: Editura Cartea Românească, 1989). *Alchimia mileniului* cuprinde o sumă de eseuri care circumscriu mai vechi şi constante obsesii culturale ale autorului, formulate aici în câteva axiome esențiale pentru problematicile pe care cercetarea le abordează. Direcția estetică se împleteşte elegant şi convingător cu analizele comparatiste ale obiectelor de artă (fie ele literare, plastice sau muzicale), precum şi cu elemente de morfologia culturii, studiul geografiilor imaginare, al limbajelor artistice şi relațiilor dintre ele etc. Un demers integrativ a cărui teză fundamentală, formulată adesea sub incidența polemicului, este aceea că, dincolo de mult discutatul şi, aparent, unanim acceptatul „divorț al artelor", se ascunde de fapt o coincidență a sensurilor, dar şi a mizelor tuturor formelor de artă.

Ne aflăm, în fond, cu *Alchimia mileniului*, pe teritoriul filosofiei culturii, vertebrată de categorii specifice spațiului sud-est european în principal, asupra căruia Mircea Muthu glosează cu subtilitate din perspectiva dublei incidențe a unor modele aparent contradictorii. Este vorba despre gramatica antropocentrică, fundamentală pentru geografia spirituală occidentală, consolidată în Renaştere şi orientată pe lectura „cuvântului imprimat" – o lectură care „îşi afirmă sensul *centripetal* şi caracterul *asociativ* în acelaşi timp" (vezi eseul *Trei puncte*). E un prilej fericit, pe care autorul şi-l oferă, de a demonstra voluptos şi frenetic relația dintre „funcțiile gramaticii în poezie" şi „raporturile geometrice în pictură", ambele bazate pe trei puncte de constituire a reprezentărilor, trădând „dorința de stabilitate a europeanului". Pe de altă parte, gramatica orientală cosmocentrică, bazată pe un „punct zero" care elimină sugestia volumetrică din reprezentările plastice, precum şi balastul stilistic din cele literare. Ca vârstă a culturii europene, întoarcerea spre „punctul zero" coincide cu generația plastică a unor Gauguin, Klee sau Miró, precum şi cu formula lirică a *poeziei pure* (vezi *Punctul zero*). Asemenea paradoxale coincidențe (care nu sunt conjuncturale sau formale, ci de substanță) sunt comentate în *Alchimia mileniului* pornind de la o serie de dublete sau triplete conceptuale menite să numească radicalii esențiali ai actului cultural. Aşadar: *cuvânt – imagine – cultură*, o discuție în interiorul căreia autorul, pornind de la *Povestea despre Sindipa filosoful*, asumă riscantul pariu al convergenței dintre semnul lingvistic şi cel iconic; *vorbire – scriere – reprezentare*, unde teoria „vocii ca voință de a spune şi, implicit, ca voință de a exista" afirmă arta sunetului ca „loc de fastă întâlnire a universului cu inteligența" (în sensul unor pulsiuni regăsibile în toate limbajele artelor şi dovedind din nou sincretismul de esență al acestora); *plastică – literatură*, care au în comun natura lor de *fapte antropologice*, capacitatea de a desemna *universalitatea spațializării, bi / tridimensionalitatea* (circumscrise istoric prin tridimensionalul artei clasice, renascentise etc., apoi prin bidimensionalul artei contemporane, în speță a secolului XX); *scriitura – lectura*, cu mecanismele lor de construcție a ficțiunii, bazate pe semnificația tipologică a „imaginii în mişcare"; în sfârşit, *Occident – Orient*, la coincidența cărora se situează fascinantul spațiu balcanic, subiect predilect al multora dintre eseurile din secțiunile a doua şi a treia ale cărții.

Detenta teoretică din secțiunea primă a volumului (intitulată *Ochiul şi cuvântul*) nu este trădată nici în părțile următoare (*Alchimia mileniului* şi *Conexiuni culturale sud-est europene*), deşi acestea din urmă cuprind cu precădere analize concrete ale unor opere artistice. Din perspectiva osaturii conceptuale mai sus descrise, operele sunt tratate mereu în registru comparativ. Mircea Muthu relevă astfel, cu subtilitate, relațiile de esență dintre Bacovia şi poetica plastică a „punctului zero" la Magritte, dintre Arghezi şi volumetrica densă a picturii lui Cézanne, dintre iconografia sacră, expresie a unui Logos doctrinar creştin, şi poezia pură barbiană,

dintre efigia simbolică şi „muzica înghețată" a epicii lui Mateiu Caragiale, dintre formele „extazului abstract" la Blaga şi Brâncuşi, dintre elementele de plastică mistică a literei la Nichita Stănescu ori corespondențele metaforicii stănesciene cu motivele plasticii lui Țuculescu (în speță *ochiul*) etc. Un univers fascinatoriu al formelor coincidente se instituie astfel în paginile cărții, ca expresie critică şi estetică a relațiilor intime dintre sensurile artei, dar şi dintre sensurile lumii şi ale ființei.

A treia secțiune a cărții, *Conexiuni culturale sud-est europene*, conține câteva excelente studii de morfologia culturii şi analiză (comparată) a mentalităților. Prin intermediul acestora Mircea Muthu configurează atât caracteristici paradigmatice ale unei *forma mentis* specifică spațiului balcanic, cât şi direcțiile importante din istoria cercetării acestei geografii spirituale, printr-un discurs aflat la mare distanță de stereotipiile des întâlnite în comentariile de gen.

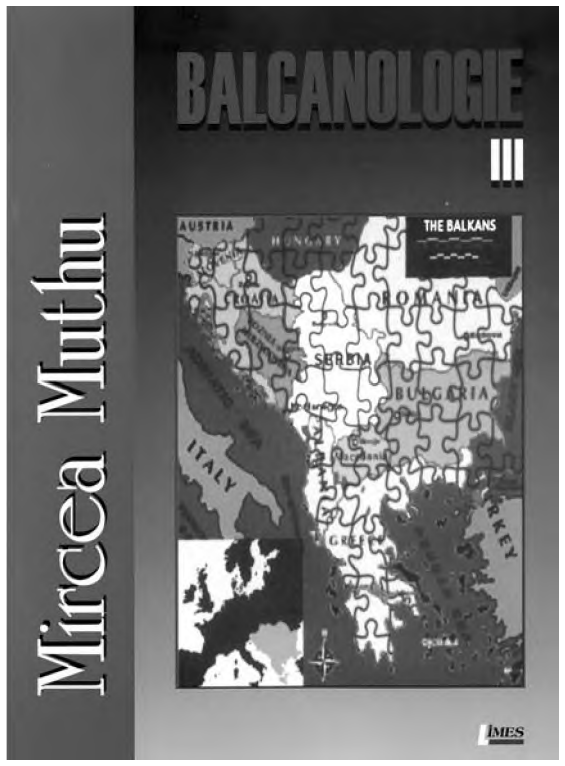
Alchimia mileniului, conform propriilor declarații ale autorului din cuvântul introductiv, reprezintă o placă turnantă între cărțile care o precedă şi cele care îi urmează. Paginile sale relevă o întreagă cultură continentală, aşezată de două milenii pe principii ale coerenței, ce se reclamă citite şi înțelese. În egală masură, cartea exprimă spiritul cercetătorului, la rândul său aşezat riguros pe această structură de „noduri şi semne", declamându-şi îndreptățitul orgoliu al descifrării lor, cu nedisimulată voluptate. ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Schiță pentru o gramatică a Europei de Sud-Est

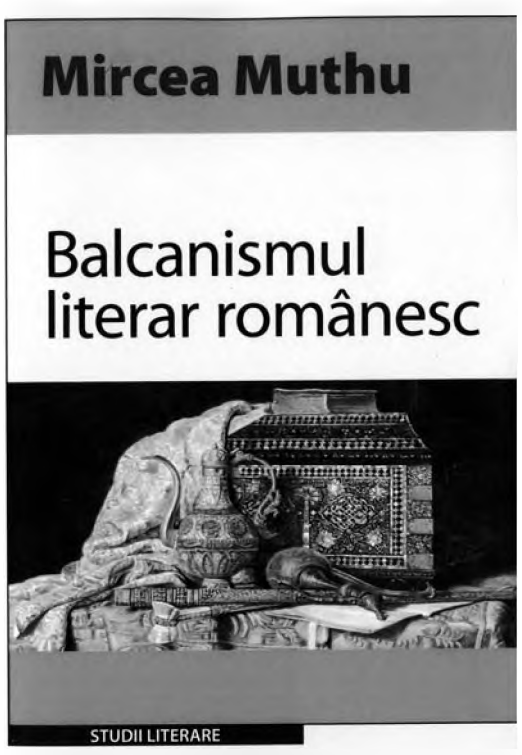
Mircea A. Diaconu



De mai bine de treizeci de ani, Mircea Muthu explorează, de unul singur la noi, teritoriul balcanității. Teritoriu deopotrivă concret şi conceptual, care, sub fascinația unei Europe utopice, riscă să fie eliminat din ființa noastră identitară. Totuşi, nu umbre resentimentare fundează cercetarea, ci o pasiune care implică devotamentul omului de ştiință. Încăput pe mîna unui ardelean, balcanismul e explorat cu instrumentele şi atitudinea europeanului: nu e contemplat, ci studiat. Împotriva adorării stilistice, bisturiul analistului. Împotriva nostalgiei, ochiul sagace. Oricum, un ardelean vorbind despre balcanism? Nu e singurul. Într-un loc, invocînd un manuscris scris la 1620, despre cucerirea Țarigradului de către turci, Mircea Muthu reaminteşte supoziția că el ar fi putut fi scris de Samuil Micu. Apoi continuă: „Dincolo de chestiunea paternității, reafirmată, de altfel, şi de Pompiliu Teodor, textul acesta ridică problema, mai importantă în felul său, referitoare la preocupările bizantinologice din Transilvania luminilor". Poate că, reactivat, ar trebui să identificăm aici spiritul luminilor. Pe acest fundal, o întrebare rămîne: s-ar fi devotat cu atîta angajare dacă această problemă n-ar fi implicat chestiunea identității şi a relațiilor noastre cu Europa? La mijloc, deci, nu-i doar o temă de cercetare; în spatele excursului ştiințific, o ființă care trăieşte slujind un crez.

În fine, ne interesează acum trei volume numite simplu *Balcanologie* (I, 2002, Editura Dacia; II, 2004, Editura Libra; III, 2007, Editura Limes), despre care Mircea Muthu mărturiseşte, într-o succintă notă, că „rafinează o meditație mai veche pe segmentul comparatismului literar/cultural sud-estic şi conotează un studiu de sinteză – *Balcanismul literar românesc* – ce are, de altfel, caracterul unui *work in progress*". Cîteva chestiuni merită comentate. Sigur că e vorba de comparatism literar-cultural. Dar, pe un fundal de morfologie a culturii, Mircea Muthu abordează problematica imaginarului şi face paşi în direcția imagologiei, punînd, în acelaşi timp, la lucru instrumentele exegezei critice. Pe de altă parte, coboară în literatura veche sau în folclor (memorabile paginile despre *Tinerețe fără bătrînețe şi viață fără de moarte*, basm căruia i-a dedicat, de altfel un volum), nu-i e străină dialectologia şi nici nu ocoleşte studiile de lingvistică, structurează modele teoretice, face atente analize aplicative, scrie despre vechi manuscrise, ba chiar, într-un loc, propune provocatoare excursuri în gastronomia balcanică. Aşadar, fețele unui fenomen complicat, situate discret, pe fondul înțelegerii mecanismelor politicului. Căci, orice s-ar spune, Balcanii sînt înainte de toate o problemă politică. Ultimii douăzeci de ani ne reamintesc că aici este „butoiul cu pulbere al Europei". Şi dacă este aşa, nu cumva Europa însăşi este culpabilă?! În fine, chestiune asupra căreia vom reveni. Oricum, chiar clişeu fiind, faptul acesta se întemeiază pe un adevăr de substanță. Dar dacă există o gastronomie a Balcanilor, aşa cum există un folclor şi o mitologie istorică a lor, eu cred că aceasta spune, în fond, mai mult decît faptul că Balcanii au o istorie comună. Dar o istorie comună există. Şi-aici aş invoca relațiile Balcanilor cu Europa Occidentală.

Întrebat de Marin Mincu despre motivele interioare ale refuzului foiletonului, în favoarea adoptării unei perspective de cercetare europeană, Mircea Muthu mărturiseşte la un moment dat: „Un stagiu de aproape patru ani în Franța mi-a transformat supoziția în convingere, anume că nu sîntem, orice am face, occidentali «întocmai», cum ar spune Zarifopol". E aici o problemă extrem de interesantă. După 1829, la noi a fost o veritabilă euforie a occidentalizării, cu momente de entuziasm, cu secvențe de restaurare conservatoare, cu reverberații naționalist-revanşarde. Oricum, după ce, prin ochii lui Dinicu Golescu, Europa a fost descoperită, stratul balcanic al ființei noastre a fost deodată eliminat, ascuns, amînat. Simplific, fără îndoială. Dar nu poți să nu remarci că pînă şi un Caragiale (e vorba de Ion Luca) preferă să meargă la Berlin, fugind nu de români, cu toate păcatele lor, ci mai degrabă de fondul său balcanic, pe care, orice s-ar spune, îl întîlnea încă în Bucureştii celei de-a doua jumătăți a secolului XIX. Exilul la Berlin seamănă unei negări de sine. Nu-i vorbă, la Berlin, Caragiale, ca să revenim la gastronomie, cerea din țară, să i se aducă, chiar pentru micul dejun, iaurt, icre, alte chestiuni de felul acesta. Cît despre fiul său, Mateiu, el chiar se declara, prin comportament, european. Nu suporta să ştie că străbunicul venise în Muntenia ca bucătar, îmbrăcat în haine orientale. În fine, să vedem în Caragiale, dincolo de acuzația unui detractor care confunda planurile, chiar un ultim fanariot? Da, o fi ultimul fanariot, dar unul care, dincolo de opera sa, prin gestul plecării la Berlin, fuge de sine. Nu-i departe ceea ce face Caragiale de furia lui Cioran îndreptată împotrivă-şi. Şi dacă negarea de sine e poate semnul



unui popor care îşi reneagă rădăcinile (Cioran, oricum, o face), una dintre trăsăturile sud-estului ține tocmai de „pozitivarea negativului", cum ne spune într-un loc Mircea Muthu, trăsătură definitorie pentru felul în care ființa cioraniană se salvează pe sine. De ce n-ar fi Cioran, în acest caz, ultimul fanariot?! Dincolo de toate acestea, să remarcăm că, cu toate reacțiile de tip restaurator-naționalist, românii au trăit în ultimele secole cu ochii îndreptați spre Europa, care i-a ajutat să-şi întemeieze un stat sau care, dimpotrivă, părea să-i abandoneze, negîndu-şi substratul balcanic, vizibil însă în folclor, în gastronomie, în istorie. Ca şi cum umbra balcanității ar fi o cangrenă. Poți, însă, fugi de umbra ta?! Într-o epigramă din secolul XIV, se vorbea despre un ins care era *bulgaralbanezovlahul*. Astăzi, după încercări ale istoriei, sîntem membri ai Uniunii Europene şi, prin urmare, europeni. Oricum, față de Europa Centrală sau de Europa Occidentală, Balcanii aveau propria lor identitate. Acesta este teritoriul pe care îl explorează Mircea Muthu, din dorința redescoperirii unui sine care nu poate fi pur şi simplu ignorat. În căutarea adevărului, coborîm, fireşte, în istorie, în modele mentale, în comportamente stilistice, într-un anumit imaginar, pentru a identifica un spirit comun, anumite constante, cu scopul realizării unei „re-teritorializări". N-ar avea importanță că sub aspect politic e vorba de o utopie. Miza nici nu este decît una culturală, cu reflexe în reprezentarea de către occidentali a Europei înseşi în care Blacanii sînt înscrişi. Altfel spus, nu e vorba despre o revanşă împotriva supremației Occidentului, ci despre o asumare de către Occident a unui adevăr fără clişee. O lume în sine, Balcanii pot fi nu numai „butoiul cu pulbere" (în preajma căruia un occidental stă cu chibritul gata aprins), ci şi oglinda alterității care poate oferi soluții. Balcanii propun şansa spațiului unde „civilizațiile se ating". Acesta este, în fapt, mesajul optimist al studiilor lui Mircea Muthu, care refuză să accepte că occidentalul poate să-şi bage asemenea struțului capul în nisip. Există, aşadar, un optimism care priveşte metoda comparatismului (Mircea Muthu trăieşte cu speranța unui „comparatism pe verticală, destinat să caute nu atît invarianții de tot felul, cît, mai degrabă, să explice mai pertinent, mai convingător întemeierea ontologică a faptului de artă"), aşa cum există acest optimism al înțelegerii Balcanilor. În spatele acestui optimism, neliniştea celui care cunoaşte reticențele centrului în a-şi ceda din autoritate. Ca şi cum nu Pascal, un francez, vorbise despre o lume cu „marginile pretutindeni şi cu centrul nicăieri". Iată: „Efectul stereotipiilor create, de la Iluminism încoace, este unul de bumerang. Lui «homo duplex» balcanic i se opune, mereu mai frecvent, «machiavelica Europă». Cît de credibilă este, aşadar, pentru bosniacul din Mostar, pentru aromânul din Skoplje sau pentru kosovar retorica despre unificare şi care este prețul său real? De asemenea, dacă regiunea balcanică va fi considerată, în continuare, drept matricea identității occidentale clădită pe dubletul civilizație / barbarie, reiterată astăzi de aşa-numita «falie Huntington», se va perpetua *ad*

16 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

infinitum vechea relație dintre Centru şi Periferie?". Or, şansa pe care Mircea Muthu crede Balcanii o oferă Europei ține, printre altele, de o anume morfologie a culturii. Citim într-un loc pe aceeaşi temă: „Într-o *Schiță pentru ontologia lui î n t r e* avansam, la modul asertoric, ideea că procesul de cristalizare a națiunilor mici şi mijlocii din Europa emergenței romantice a condus la acceptarea, teoretic cel puțin, a policentrismului". Repet: este şansa spațiului unde „civilizațiile se ating", astfel încît supremația centrului ar trebui să cedeze în favoarea multiculturalismului.

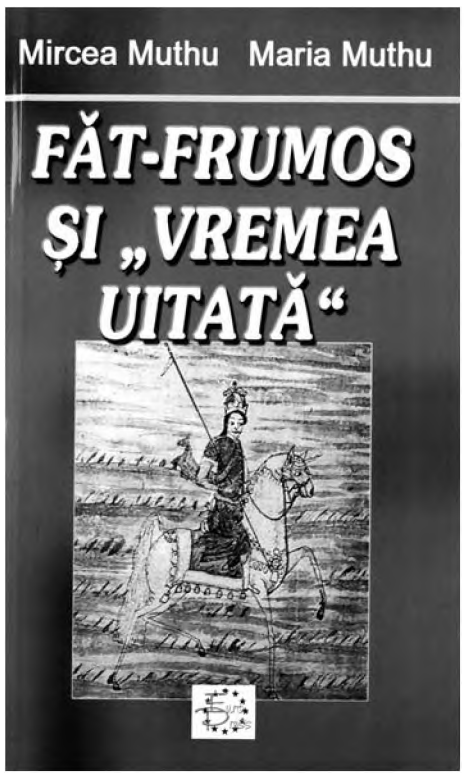
În fine, ce opune Mircea Muthu acestei lumi de clişee, care ar trebui să justifice marginalizarea Sud-Estului? Ce opune el „caracterizării reductive a balcanismului"? Fiind *asociere de stări contrastante* şi *răscumpărare estetică a unei drame colective*, instituindu-se pe *un tragic fără tragic*, adică pe un grad zero al categoriei, balcanismul înseamnă şi ornamentație bogată sau coborîre în simpla manieră. Pentru a sintetiza în privința aportului Sud-Estului în procesul de integrare europeană, Mircea Muthu invocă, printre altele, reinventarea trecutului, fascinația diegezei, pozitivarea negativului şi derivatul naționalist al „punții între culturi şi civilizații". Nu-i vorbă, dacă există o mentalitate balcanică, atunci, de reținut şi o trăsătură, a treia în ordinea constructului teoretic al lui Mircea Muthu, pe care nu putem s-o trecem cu vederea. Spune Mircea Muthu: „Există, în al treilea rînd, *procesul dublei modernizări în societățile balcanice*, provocînd – cu deosebiri nu de esență, ci de grad – cam aceleaşi reacții. Prima dintre ele, localizabilă în epoca ecloziunilor naționale, a instaurat imitația şi «arta şmecheriei», iar următoarea, în faza post-Yalta, a distrus relațiile umane de la bază". Este momentul ca, în ordinea logicii acestei expuneri, să formulăm întrebarea prezentă în chiar esența discursului lui Mircea Muthu. Şi anume: „Sînt toate acestea componente ale unei mentalități balcanice?". Într-o frază nu lipsită de fibră artistică, care urmează unui răspuns pozitiv, citim: „În fond, constructul social, legitimat de cultura aferentă, conține şi reflectă sau refractă în aceeaşi măsură nervurile desprinse dintr-o pînză freatică şi pe care, astăzi, încercăm să o aproximăm". La drept vorbind, chestiunea aceasta, a mentalității, nu e atît de simplă. Mircea Muthu însuşi ştie acest lucru. Îl ştie şi Maria Todorova care face un apel la prudență. Spune cercetătoarea americană de origine bulgară: *„mentalitatea balcanică* şi *memoria balcanică* sînt nişte noțiuni himerice, existînd în schimb varietăți individuale sau de grup ale memoriei în Balcani, nu însă şi o memorie balcanică".

Şi, totuşi, o pînză freatică pulsează în acest trup al Balcanilor cu ochii îndreptați spre Europa Occidentală... şi peste această pînză freatică, o umbră de meditație. Ba chiar fiorul generat de artă. În fapt, Mircea Muthu îşi încheie ultimele două volume din cele invocate aici cu cîteva pagini de jurnal. Pagini despre Veneția, căci, citim, „într-o altă gramatică, mai profundă dar la fel de evidentă ca şi cei doi «poli» de mai sus, Veneția a devenit – şi mărturiile de ieri şi de azi o dovedesc – ilustrarea lui *între* ca operator ontologic". Mai explicit spus, „venețianul este echivalentul vestic al omului bizantin". Şi pagini despre Corint. Paginile unui scriitor, pe care nu putem să nu le aşteptăm, dincolo de interesul pentru problematica Balcanilor, publicate în întregime. Un suflu balcanic pătrunde chiar în țesătura intimă a acestor rînduri de jurnal. Ori poate că nu e vorba de balcanism, ci pur şi simplu de literatură. ■

Despre folclor şi filosofie
O perspectivă contemporană

Eleonora Sava

Mircea Muthu, Maria Muthu, *Făt-Frumos şi "vremea uitată". O nouă interpretare critică a basmului "Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte"*, Ediția a doua, revăzută şi adăugită, Editura Euro Press Group, Colecția "Biblioteca Ideea Europeană", Bucureşti, 2008. (Prima ediție: Editura Libra, Bucureşti, 1998.)



Ca etnolog, aflat într-un moment de redefinire a disciplinelor etnologice (folclor, folcloristică, etnografie, etnologie, antropologie), trăiesc mereu un sentiment de neliniştе în legătură cu prezentul şi viitorul acestui domeniu: ce poate să mai ofere folclorul cititorului de secol XXI? cum poate fi receptat un basm în era internetului? sau, mai mult: ce poate spune o narațiune folclorică unui lector avizat contemopran, fie el filolog, critic literar, estetician, teoretician literar, filosof sau antropolog? la ce bun folclorul/etnologia azi? Volumul *Făt-Frumos şi "vremea uitată". O nouă interpretare critică a basmului "Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte"* constituie un răspuns eclatant şi reconfortant la toate aceste întrebări neliniştitoare: folclorul este, în continuare, viu şi extrem de incitant, nu numai pentru cercetătorii culturii populare, ci, iată, pentru foarte serioşi specialişti din domeniul ştiințelor umaniste, precum Mircea Muthu şi Maria Muthu.

Cartea este structurată în cinci secțiuni, dintre care trei adăpostesc partea cea mai consistentă a lucrării: este vorba despre secvențele intitulate *Făt-Frumos şi vremea uitată, Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte* şi *Interpretări*. Celelalte segmente sunt prefațări sau prelungiri ale elementelor structurale amintite (nota asupra ediției, Biobiliografie: Ediții, Bibliografie critică).

Prima secțiune, *Făt-Frumos şi vremea uitată*, se constituie într-un studiu pătrunzător, care propune interpretarea basmului în grilă filosofică, mai precis, în cheia modelului platonician inversat. Drumul inițiatic al eroului este citit ca traseu – în spațiu şi timp – parcurs dinspre lumea fenomenală înspre cea ideală: "Omul, în concepția lui Platon, nu e decât o copie a Ideii, deşi el are față de animal un dublu avantaj: ştie că este muritor şi are conştiința stării sale de copie. Aceasta din urmă îl determină să încerce să ajungă la *hypostatsis*-ul de puritate inițială. [...] În realitate, omul trăieşte doar *nostalgia* întoarcerii până la capăt, or, neliniştitul Făt-Frumos ajunge efectiv în universul paradisiac, dacă ar fi să-l credem pe povestitor" (p. 16). Străbate, aşadar, un traseu al *anamnesis*-ului, în sens platonician.

A doua secțiune, *Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte* – reproduce basmul (în varianta sa definitivă, din Petre Ispirescu, *Opere*, I, ediție îngrijită, note şi variante de Aristița Avramescu. Studiu introductiv de Corneliu Bărbulescu, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1969, p. 5-14), însoțit de substanțiale comentarii pe text, care "fructifică achizițiile exegezei contemporane" (p. 8). Racordul strâns între capitolele cărții rotunjeşte interpretarea propusă. Astfel, pe lângă fructificarea unor sugestii oferite de modele conceptuale filosofice, autorii operează cu instrumente de lucru specifice naratologiei, istoriei ideilor, imagologiei, mitologiei, folcloristicii, etnologiei, provenind din diferite şcoli şi direcții de cercetare: funcționalistă, structuralistă, hermeneutică etc.

Secțiunea următoare cuprinde *Interpretări* – secvențe critice ordonate într-o antologie sui-generis. Acest segment al cărții se constituie într-o sinteză a receptării basmului de-a lungul a aproape 150 de ani. Sunt selectate opinii şi interpretări formulate de Mihai Eminescu (1889), Lazăr Şăineanu (1895), George Călinescu (1965), Corneliu Bărbulescu (1969), Constantin Noica (1976), Mircea Constantinescu (1979), Eugen Todoran (1981-1982), Aura Matei-Săvulescu (1984), Mircea Anghelescu (1987), Mihai Coman (1986, 1996), Emil Lungeanu (1997), Silviu Lupaşcu (1999), Adrian Alui Gheorghe (2004). Excerptate cu o desăvârşită acuitate critică, fragmentele sunt reproduse în ordine cronologică, conturând pe de o parte imaginea dinamică a receptării basmului, în diacronie, iar pe de altă parte diversitatea perspectivelor interpretative. Pluralitatea lecturilor oferite în această antologie critică reafirmă densitatea şi profunzimea semantică a basmului care, deşi "n-a încetat să provoace exegeza" (p.13), nu şi-a găsit răspunsuri definitive la toate întrebările pe care le-a ridicat şi încă le ridică.

Ediția a doua, revăzută şi adăugită, aduce la zi bibliografia temei (amplificând, implicit, lista titlurilor din secțiunea de bibliografie), îmbogățeşte şi nuanțează comentariile din studiul introductiv. Oferind o selecție critică riguroasă şi complexă, alături de o lectură extrem de pătrunzătoare a basmului, volumul nu îşi propune să "închidă" discuția asupra basmului, ci, dimpotrivă, prin modul subtil în care chestionează textul, deschide ofertante perspective interpretative.

Dincolo de bibliografia pluridisciplinară perfect stăpânită, dincolo de interpretarea pătrunzătoare a basmului – nu doar nouă, ci şi absolut convingătoare – cartea îşi "prinde" cititorul, de la prima pagină, prin scriitura de rafinată eleganță şi cuceritoare acuratețe critică. Şi, nu în ultimul rând, prin sentimentul reconfortant că folclorul (deşi basmul *Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte* nu are, probabil, o sursă *exclusiv* populară) este un text deschis. ■

Black Pantone 253 U

Vasile Igna

(Am intrat)

Am intrat în canalele nopții şi n-am
găsit decât vântul, sunete aspre, încărcate
de un sânge artificial, de un aer
ce împingea apele întunericului să facă
valuri, cercuri concentrice în mijlocul
cărora aştepta Doamna Neagră, o păpuşă
de cârpe, cu coroniță de păpădie.
Cu puful aşteptând să răsară la subțiorile petalelor,
puful ca un suflet ce-şi ia zborul.
Ochi pe care-i îndemnam să
plângă, plângeți, istoviți-vă, uitați
orgoliul, tristețea, bucuria, ireversibilul!
Ochi peste care am aşezat un bandaj
de umbră, clarobscurul ca un chiag din
fibre transparente, ochi ce nu vedeau decât
paiul din ochiul vecinului.
Ochi de sticlă neagră!
Mă mişc, încă mai pot uita, dar îndoiala
nu mai ajută la nimic.
Îngheață visul.
Moartea face pui.

(Iarăși coboară)

Iarăşi coboară remuşcarea şi face din trunchiul
zilei rumeguş şi-l amestecă în colbul obscen
al nopților.
Din nou nu cutezi să vorbeşti, ți-e teamă
de vorbe, de amărăciunea şi istoria lor
sângeroasă, de strigătul lor
ce despică zorii
cu securi ruginite.
O clipă sângele curge invers şi
lasă să secе arterele, să pătrundă în ele
răsuflarea călduță a morții.
Lucrurile întunecate se tulbură
ochii oblici ai stelelor se închid
ca nişte ferestre trântite de vânt,
pietrele din grădină se fac pâini
cu coaja moale
şi-n albia pârâului
curge vinul negru al răscumpărării.
O, dar în amintire, chipul livid se transformă-n
persoană şi mă ia ostatic pentru restul zilei
până ce lacrimile prind rădăcini şi-şi înalță coroana
deasupra oraşului strivit de insomnie.

(Munții mereu)

Munții mereu la sfințit, ca nişte
vedenii scrutând întunericul,
duhuri răvăşind aluatul nenăscuților.
De-acum ce-ți mai pasă?
A sosit ora, nu mai socoți
ceea ce ştii pe de rost.
Norii acoperă răsăritul, ziua
intră în închisoare.
Îşi arată dinții cariați, izvoarele astupate,
capul pleşuv.
Reguli ingrate ne trag după ele
ca pe-o ursoaică în lanț.
Prăzi mărunte ne aşteaptă la
capătul drumului: fântâni cu flori
uscate pe cumpănă, clopotnițe
în care clopotele au ruginit.
Cineva trece râul prin vad şi se
adăposteşte sub aripa ploii
de unde tocmai a zburat o coțofană.
Doar iarba rezistă
şi pielița verde a frunzei.
Restul e praf:
mădulare, voce, curba diformă a orizontului.

(Nu mai eşti)

Nu mai eşti în exil, dar
întunericul taie măduva trupului,
rațiunea e oarbă,
înțelepciunea curată tortură.
Tânăr şi vesel te întâmpină viitorul,
copilul ce strecoară fum prin sitele îndoielii.
Frumusețea îți trece pe dinainte ca o
întâmplare din care nu ai învățat nimic.
O repeți şi din nou te înşeală,
o urăşti, dar ți-e frică de singurătate.
Iubeşti ce-ai pierdut, te amesteci
cu bâlbâiții, cu ciungii, cu orbii,
ei singurii ce nu se retrag
din fața arenei.
Momeli pentru ieşirea din captivitate,
poate farduri vulgare.
Curând vei recuceri graiul,
vei dezlega retorica.
Nu mai eşti în exil,
țărmu-i pustiu şi departe.

(Unde se duc ?)

Unde se duc?
Mor şi morții, nimic nu stă pe loc
nici arbori, nici case, nici păsări.
Chipul lor străveziu
lasă umbre pe vârful colinelor,
trupul li se deşiră pe nori, pe cupole de câlți.
Tu eşti doar pe jumătate plecat,
jumătatea cealaltă aşteaptă.
Ca un text avortat, iubire-nşelată.
Obosela te-ajunge, trece pe lângă tine,
vinovăția o întâmpină şi o acoperă
cu o crustă dulce şi tristă.
E vorba de dragoste, de ură,
de lațul ce se strânge
în jurul grumazului,
de boala ca o coadă
rotată de păun.
Într-o țară rotundă-rotundă
pe țărmuri de sare imundă
cineva vorbeşte cu voce tare
şi se face că moare.

(Într-o cameră albă)

Într-o cameră albă
doar pianul negru ține de urât înserării,
orgoliului ei de a învia fantome şi licurici.
Pe clape se aşează crânguri şi coline de piatră,
vise în care se strecoară zile curate şi
râuri de smoală.
Totul. Nimic. Şi iarăşi totul.
Clape albe, clape negre, lupi de catran
sugrumând îngerii somnului,
un cerc în care tronează o păpuşă de cârpe.
Firea are repere, spui.
Cine să le recunoască?
Totul vorbeşte cu voce mică: şi omul
şi animalul şi floarea scuturată a verii.
Cine să le audă?
Mâna ce se aşează pe umăr e de zăpadă,
alătură ce nu e de alăturat,
clape albe şi clape negre
şi complicitatea lor într-o cameră albă.
Te rog nu renunța, se înnoptează, se face lumină.

(Abia a scăzut)

Abia a scăzut lumina lămpii
şi trupul Mamei se furişează în penumbra odăii.
Ea ce nu vrea să ne părăsească şi vorbeşte
o limbă tot mai neclară
un dialect al absenței,
un abur ce mişcă lucrurile
şi şterge praful de pe gâtul
sugrumat al clepsidrei.
Ea ce mă face să înțeleg
că morții nu există,
că moartea e doar clipa ce
dezleagă de viitor,
un baston de orb
pipăind cenuşa unui foc de paie.
Apoi vin trupul şi toate semnele sale,
nod al ideilor fixe,
delir transparent, şters de-o bătaie din gene.
Ochi calcinat, pradă furnicilor,
iată, Mijlocitoareo, darul acestei seri
pe care am amânat-o cu disperare.

(Goală sub rochia)

Goală sub rochia de soție săracă,
frica se strecoară în patul tău,
ca şi cum ei i-ar fi fost hărăzit
locul călduț de la periferiile inimii.
Se întinde ca o ferigă monstruoasă
printre nervurile căreia circulă
insecte tomnatice, omizi mioape,
pline de grație.
Vocea ei cucereşte colțuri obscure,
mările pustii ale viitorului
pământul umilit al nopții,
pacea lor plăpândă.
Toate rămân în urmă, toate alunecă,
iar viața de apoi e coapsa unei iubite absente,
iarba uscată de la subțiorile adolescentei.
Toate, vai, frământate din vorbe,
toate cântând şoptit, aşteptând
judecățile gerului.
Dezordinea şi lumina ei nesigură,
crepusculară.

■

Black Pantone 253 U

interviu

Redescoperirea clavecinului

de vorbă cu Erich Türk

În materie de muzică nu prea sunt descoperiri, dar redescoperirile ocupă un loc privilegiat în acest domeniu. J.S. Bach a fost redescoperit de către Felix Mendelssohn-Bartholdy la 11 martie 1829, Antonio Vivaldi - redescoperit de Marc Pincherle începînd din 1913, în ultimii zeci de ani redescoperim vioara barocă, iar clavecinul este în plină redescoperire. Nici Clujul nu putea rămîne în afara acestui reviriment aşa că la sfîrşitul lunii aprilie a.c. a avut loc primul festival clujean de clavecin. Organizat de Academia de Muzică "Gh. Dima", prin efortul clasei de orgă şi clavecin, mulţumiri i se cuvin tînărului şi inimosului interpret şi educator Prof. Dr. Erich Türk, pe care l-am invitat să ne dezvăluie lucruri inedite despre acest instrument şi despre acest festival.

Erich Türk: - Acest instrument, clavecinul, a fost uitat odată cu apariţia pianului în clasicism. O noutate în domeniu, pianul putea să realizeze lucruri pe care clavecinul nu putea să le facă, de exemplu pianul putea să ofere diferenţe dinamice în funcţie de tuşeu, din această cauză la început noul instrument se chema piano-forte. Aşa, clavecinul şi-a pierdut din credibilitate, a *hibernat*, să spun aşa, atîţia ani pînă a fost redescoperit la începutul secolului XX, însă atunci s-a încercat reconstruirea unui clavecin după principii pianistice, mai mare, mai greu, cu corzi mai tensionate, folosind şi tehnica pianistică a sfîrşitului de secol XIX. A fost un drum foarte lung, de la acest "pian" cu corzi ciupite pînă la adevăratul clavecin de astăzi, cînd se construiesc clavecine copii fidele după modelele păstrate în muzee sau în colecţii particulare, plus descoperirile din vechile tratate cu trimiteri la tehnica clavecinistică aparte dar şi redescoperirea expresivităţii deosebite, care nu se poate compara cu cea pianistică, desigur. J.S. Bach - care este unul dintre cei mai importanţi compozitori studiaţi de către pianişti, un reper în repertoriul oricărui pianist - a scris pentru clavecin şi pentru clavicord şi s-a întîlnit doar sporadic cu pianul, iar această muzică trebuie pusă la locul cuvenit.

Ciprian Rusu: - *Poate aici a contribuit şi redescoperirea sonorităţilor baroce autentice, cu vioară barocă, în acordaje adecvate, instrumente de suflat construite după replicile din muzee...*

- Da, iar în aceşti aproximativ 300 de ani s-au schimbat foarte multe lucruri şi acestea trebuie cu adevărat redescoperite. Această mişcare pornită din Occident a luat o amploare deosebită; a început practic din anii '40-'50, iar la noi, din cauza Cortinei de Fier, a pătruns mai tîrziu. Un alt handicap pentru Europa de Est este şi lipsa instrumentelor de calitate. Dar la Cluj avem la Academie, nu unul ci două instrumente de o calitate deosebită, unul primit în 1992 din partea Ambasadei Germaniei la Bucureşti, iar anul trecut s-a achiziţionat din fonduri proprii un alt clavecin excepţional şi acest lucru ne-a determinat să facem primul festival clujean de clavecin, odată cu inaugurarea noului instrument. Tot cu acest prilej s-a înfiinţat şi prima clasă de clavecin, pînă acum era doar modul benevol, dar acum este clasă specială.

- Aţi avut şi invitaţi deosebiţi cu acest prilej?

- Suntem foarte onoraţi că a fost la noi Profesorul Dieter Weitz de la Trossingen, un centru important de muzică barocă europeană. Noi avem relaţii deosebite cu această academie, am "exportat" mai mulţi studenţi de la Cluj acolo, şi de la clasa de orgă şi de la clasa mea, de fapt şi colega Maria Abrudan predă acolo. Domnul Profesor Weitz are la clasa sa doi studenţi de la Cluj care i-au făcut o impresie foarte bună aşa că a acceptat cu bucurie să vină la Cluj. Ne-a oferit cursuri de clavecin, a cîntat la concertul inaugural al clavecinului copie Ruckers, construit de Joel Katzman la Amsterdam, cu un recital cu totul deosebit cu lucrări din Barocul timpuriu din secolul XVII, piese rar auzite, de Louis Couperin, Matthias Weckman sau Johann Jakob Froberger. De asemenea am reuşit să punem o cireaşă pe tort cu interpretarea în concertul de încheiere a festivalului a Concertului pentru patru clavecine şi orchestră în la minor de J.S. Bach, lucrare foarte rar cîntată, solişti fiind Dieter Weitz, Maria Fulop, Amalia Goje şi subsemnatul, acompaniaţi de cîţiva studenţi ai Academiei de Muzică.

- Înţeleg că acest prim festival de clavecin a fost o reuşită. Va fi urmat de alte ediţii? Care va fi periodicitatea?

- Ne dorim din toată inima să continuăm cu alte ediţii, dar încă nu vă pot spune cînd se va întâmpla şi nici ce invitaţi vom avea. Cert este că dorim să dăm amploare acestei manifestaţii şi ne dorim să prezentăm melomanilor clujeni lucruri inedite şi, dacă e posibil, noutăţi mondiale chiar, fie din repertoriul de clavecin, fie prin interpreţi de primă mărime din acest domeniu.

- Vă mulţumesc!

Interviu realizat de
Ciprian Rusu
■

Black Pantone 253 U

Numele Clujului, o enigmă?

Coriolan Horaţiu Opreanu

Pe vremea când eram adolescent oraşul nostru se numea Cluj. Multă lume ştia şi atunci că el era construit peste vatra municipiului roman Napoca. Mai puţini aveau idee de unde venea numele de Cluj. În 1974 însă, printr-un decret al lui N. Ceauşescu, numele oficial a devenit Cluj-Napoca. Aşa se face că m-am născut în Cluj şi acum trăiesc în Cluj-Napoca. Care a fost cauza acestei modificări? Cineva din aparatul de propagandă cu ceva cunoştinţe de istorie (sau poate la sugestia unora din numeroşii istorici „militanţi" ai vremii) a avut ideea simplistă de a hibridiza numele oraşului, chipurile ca omagiu adus aniversării a 1850 de ani de la acordarea de către împăratul Hadrian a statutului de municipiu aşezării Napoca. Dincolo de faptul că nu se ştie cu precizie anul acestei acţiuni a lui Hadrian, sub acest pretext se urmărea sublinierea romanităţii oraşului, a drepturilor ancestrale ale românilor în aceste locuri, atenuarea legăturilor sale cu istoria maghiarilor şi diminuarea rolului simbolic pe care îl are pentru această comunitate. Consecinţele prea puţin benefice ale acestei manevre ideologice au fost resimţite mai ales de comunitatea românească şi aşa cum s-a întâmplat şi în anii '90 când în Piaţa Unirii s-au efectuat săpături arheologice care trebuiau să dovedească în antiteză valoarea şi vechimea mai mare a ruinelor romane de lângă monumentele simbolice maghiare, efectele asupra comunităţii maghiare au fost contrare aşteptărilor celor care au instrumentat situaţia: astăzi, pe cealaltă latură a pieţei flutură steagul cu stema regatului ungar, chiar dacă el este arborat pe Consulatul Republicii Ungaria. Dar cel mai hazliu moment în istoria recentă a problemei s-a petrecut în 1999. La 25 de ani de la aniversarea de 1850 de ani, s-au aniversat sub egida Primăriei 1880 de ani de la întemeierea municipiului Napoca! Diferenţa de cinci ani provine de la o nouă aproximare a momentului, de această dată anul 119 în loc de 124.

În realitate, hibridul Cluj-Napoca nu făcea decât să accentueze lipsa de continuitate dintre numele oraşului antic şi a celui medieval, în pofida suprapunerii lor pe teren. Pentru turistul străin, neobişnuit cu schimbarea numelui de localităţi la comandă politică, se naşte or confuzie, or, după ce vizitează muzeul de istorie, convingerea că acesta este numele complet din antichitate, Napoca fiind o variantă prescurtată utilizată în antichitate. Şi este firesc să judece astfel, câtă vreme Londra se numea în antichitate Londinium, Köln - Colonia Agripinensis, Viena - Vindobona, Augst - Augusta Raurica, Trier - Augusta Treverorum, Split - Spalato, Ptuj - Poetovio, Zala - Sala, pentru a da exemple doar din ţări a căror popoare nu vorbesc limbi care să se tragă din latină. Cu atât mai firesc li se pare ca într-o ţară cu un popor şi o limbă neolatină toponimia din vremea Imperiului Roman să se fi transmis până astăzi. Or, noi ştim că în realitate lucrurile nu stau deloc aşa. Deşi era datoria istoricilor evului mediu să elucideze sensul şi originea numelui actual Cluj, ei s-au mulţumit cu menţionarea documentelor în care apare pomenit pentru prima oară, după care au emis ipoteze, majoritatea nefiind confirmate, iar unele având caracter fantezist. Chiar dacă nu aniversăm nimic, cred că a sosit vremea să încercăm să aflăm mai multe despre numele de Cluj. Sunt două chestiuni esenţiale ce trebuie lămurite: de unde vine şi ce semnifică, precum şi cronologia sa. În final, vom vedea care aşezare a purtat iniţial acest nume.

Dintre istoricii şi filologii care au încercat să desluşească originea numelui Clujului este evident că cel mai doct a fost Nicolae Drăganu, chiar dacă a preferat în final o ipoteză greu de demonstrat. De la el au preluat idei şi informaţii mulţi urmaşi. Nicolae Drăganu, în lucrarea sa din 1933, *Românii în secolele IX-XIV pe baza toponimiei şi onomasticei*, a făcut valoroasa observaţie că cel mai vechi nume de localitate din această regiune este Cluj. El a întocmit un inventar al formelor şi variantelor în care apare menţionat în documentele medievale timpurii numele oraşului, utilizând surse istoriografice bogate, ca, de exemplu, studiul monografic din 1904 a lui Márki S. despre Cluj. Fără a intra în toate aceste detalii, trebuie să reţinem că prima menţiune documentară a unui *castrum Clus*, datează din 1213. Numele *Clus* este însă mai vechi, având în vedere forma adjectivală *Clusiensis* utilizată în legătură cu apariţia comitatului care avea evident ca reşedinţă localitatea *Clus*, în documente din 1179 şi 1199. Evident anul 1179 are rolul de *terminus ante quem*, aşezarea, sau cetatea *Clus* fiind anterioară acestei date. Această localitate a fost amplasată de către unii istorici ca M. Rusu, Şt. Pascu, P. Iambor, Şt. Matei pe platoul înalt de la Cluj-Mănăştur, unde cercetările arheologice ale ultimilor doi au identificat o cetate cu val de pământ ale cărei începuturi sunt din secolul X. Alţii, ca P. Niedermeier, K. Horedt, Al. Madgearu au fost de părere că acest *castrum Clus* ar trebui identificat cu aşa numita „cetate veche" (Ovár), situată în zona Muzeului Naţional de Istorie a Transilvaniei din actualul oraş.

Înainte de a vedea care din cele două ipoteze este cea reală, trebuie subliniat faptul că toponimul *Clus* din documentele secolelor XII-XIII este unic în Transilvania şi evident nu este de origine locală, tocmai datorită faptului că numele antic al Clujului era Napoca. Cea mai apropiată aşezare romană era cea din jurul castrului roman de la Gilău. Deşi niciuna dintre inscripţiile romane găsite în cei peste 20 de ani de săpături arheologice din acest castru nu menţionează numele antic al Gilăului, totuşi merită amintit că într-o diplomă militară este pomenit un oarecare fost soldat al trupei din Gilău, despre care ni se spune că s-a născut *castris*, adică în aşezarea de „lângă castru", ceea ce ne poate face să presupunem că aşezarea nici nu avea vreun nume. Pe de altă parte, în Dacia romană, majoritatea numelor de localităţi (ca Napoca sau Potaissa, de exemplu) era de sorginte dacică, or *Clus* nu are cu certitudine o asemenea filiaţie. În concluzie, *Clus* a fost adus cândva înainte de 1179 în Transilvania şi este de origine latină, fiind exclus ca o denumire latină să fi fost acordată unui loc din zonă de către vorbitori de germană, sau maghiară, cum erau noii veniţi.

Într-adevăr în Imperiul Roman târziu de Apus, în secolele IV-V, în latina târzie şi toponimia aferentă, este cunoscut termenul de *clausura*, o fortificaţie ce bara o trecătoare îngustă din munţi (este atestată, de exemplu, *clausura Alpium*, în zona Sloveniei de astăzi). De

aici, s-au născut în toată zona vorbitorilor de romanică din regiunile montane din Occident, toponime, unele păstrate până astăzi: Les Cluses în Pirineii Occidentali, La Cluse în Savoia Superioară, Val Clusa în Dolomiți, trecătoarea Clausa (devenită Chiusa) în Piemont şi multe altele. O asemenea evoluție lingvistică este exclusă în Transilvania, nu doar datorită absenței acestor toponime în regiunile montane, ci mai ales datorită faptului că la noi evoluția latinei târzii din Imperiu nu s-a mai produs, Dacia rămânând în afara Imperiului după anul 271. În Occident, din *clausura* s-a născut *clusa*, o fortificație situată într-un loc de trecere strategic (=*clausura*), iar apoi termenul s-a perpetuat în latina medievală. Dar, aşa cum arăta Márki S., nici *clusa* şi *clausura* din latina medievală nu se utilizau între 1211 şi 1252 în Transilvania, documentele folosind termenul de *indagines* (ung. gyepü, rom. prisăci). Evident că odată cu trecerea secolelor şi a modificărilor politice şi social-religioase şi înțelesul inițial din secolele IV-V a evoluat. Între secolele X-XII, perioada care ne interesează în acest context, în special în zona de contact dintre romanică şi germanică se constată o importantă îmbogățire a sensului termenului. Astfel, în Tirolul de Sud (provincia Bolzano) există orăşelul Klausen, sau Chiusa în italiană. El este dominat pe un pisc din apropiere de o veche mănăstire fortificată, mănăstirea Säben. Dintr-un document din 1027 aflăm: *„Clusa sub Sabione sita"*. Sabione era sediu episcopal din secolul VI, o fortăreață pe o stâncă, unde se instalase apoi o mănăstire benedictină de călugărițe (care ființează şi astăzi cu hramul Sfintei Fecioare) care trăiau după regulile Sf. Benedict de Nursia. Aşezarea de la poalele mănăstirii se numea în 1027 Clusa. De aici provine numele dat de locuitorii de limbă germanică, deveniți majoritari, de Klausen, câtă vreme vorbitorii de italiană au transformat-o în timp în Chiusa. Aceeaşi regulă fonetică a funcționat şi în Toscana, unde anticul Clusium a devenit Chiusi. Aşa cum observase şi N. Drăganu, aceasta este dovada că numele Cluj n-a evoluat dintr-un latinesc *clusa*, deoarece *cl-* ar fi dat *chi-*, adică Chiusa, la fel ca în limba italiană. Aşadar, limba română era deja formată atunci când a luat contact cu acest nume latin. Klausen este un plural în germană, având mai multe sensuri ca: pustnici sau schit, prăpastie sau trecătoare în munți, dar şi chilia unei mănăstiri. De aici, în latina medievală *clusa* a primit şi sensul de chilie de mănăstire, sau, prin extensie, de mănăstire. Ambiguitatea între sensul topografic inițial şi cel religios ulterior s-a născut şi datorită amplasării mănăstirilor în asemenea locuri muntoase, greu accesibile. Dacă ne gândim la cele mai cunoscute mănăstiri întemeiate de însuşi San Benedetto în Italia încă din secolul VI, cea de la Subiaco şi cea de la Monte Casino, ele se află în poziții strategice perfecte. Un alt exemplu edificator este Sacra di San Michele, o mănăstire benedictină din Piemont. Despre ea ştim dintr-o cronică de la sfârşitul secolului XI păstrată în Biblioteca Vaticana, *Chronicon Coenobii Sancti Michaelis de Clusa*, scrisă de un călugăr Gulielm, că mănăstirea benedictină a fost întemeiată în 966, sau între 999 şi 1003. Locul se numea, cum se vede, *Clusa*, iar astăzi satul se numeşte Chiusa di San Michele.

În fine, pentru a putea ajunge la explicația promisă la începutul acestor rânduri, trebuie să vedem dacă această situație s-a răspândit şi dincolo de regiunea din nordul Italiei la care ne-am referit. Un exemplu edificator există în orăşelul Bad Gandersheim din Saxonia Inferioară. Aici, într-un sat din apropiere, este atestată o mănăstire benedictină încă din secolul IX. Apoi, în 1127, Agnes, abatesa de Gandersheim, nepoata împăratului Henric IV, întemeiază o mănăstire benedictină de călugărițe şi începe construirea unei basilici cu trei nave, terminată în 1159. Din 1134, mănăstirea devine una de călugări benedictini. Dar cel mai semnificativ element legat de acest episod este faptul că această mănăstire benedictină se numea *Clus*. Evident că în Saxonia secolului XII, numele a fost adus, probabil, de benedictini din zone de limbă romanică.

Credem că am reuşit să demonstrăm că numele *Clus* în secolele X-XII era legat de mănăstirile benedictine. De aceea, ni se pare firesc să considerăm ca foarte probabilă, soluția ca reşedința de comitat cu numele *Clus* atestată înainte de 1179 să fie legată de sosirea călugărilor benedictini pe platoul de la Cluj-Mănăştur. Mănăstirea benedictină este atestată sigur într-un document din 1222 cu numele *Clus*, relatând neînțelegerile benedictinilor cu episcopul de Alba Iulia, care, înainte le-ar fi chiar dărâmat mănăstirea. Autenticitatea documentului din anii 1077-1095 care menționează mănăstirea a fost pusă sub semnul întrebării de specialişti (Jakó Z.), fiind vorba de o tradiție ce nu pare să se confirme. Cea mai probabilă perioadă a instalării benedictinilor la Cluj-Mănăştur este mijlocul secolului XII. Identitatea dintre ordinul călugăresc şi aceeaşi perioadă pentru mănăstirile de la Bad Gandersheim din Saxonia Inferioară şi cea de la Cluj-Mănăştur ne face să credem că ar fi posibil ca din această regiune să fi sosit benedictinii care au adus cu ei şi numele mănăstirii din Saxonia, *Clus*, deşi nu se poate exclude nici o altă origine, cum ar fi Tirolul de Sud pe care l-am amintit. Săpăturile arheologice de la Cluj-Mănăştur au descoperit pe platou un cimitir datat între sfârşitul secolului XI şi mijlocul secolului XII, unde prezența scheletelor femeilor şi copiilor exclud relația sa cu mănăstirea. De asemenea, s-au descoperit fragmente de ziduri masive paralele, care proveneau, foarte probabil, de la o primă basilică romanică, cu trei nave, la fel ca la Bad Gandersheim. Deşi nu s-a putut ajunge la o datare precisă, s-a stabilit că edificiul a fost distrus destul de timpuriu. Zidurile fortificației de piatră care apărau platoul par să fi fost ridicate abia spre sfârşitul secolului XIII, ceea ce face mai plauzibilă datarea pe care am propus-o. Dacă în documentul din 1222 al papei Honorius al III-lea, care confirmă privilegiile mănăstirii, este menționată mănăstirea *Clus* cu hramul Sfintei Fecioare, cum putem interpreta menționarea la 1213 a unui *castrum Clus*? Este vorba tot despre Cluj-Mănăştur, sau despre aşezarea nouă de pe teritoriul actualului oraş, acel „Ovár"? Alte documente papale, din 1232 şi 1235, menționează din nou mănăstirea benedictină cu numele de *Clusa*. Un document din 1263 numeşte mănăstirea, pentru prima oară, *Colosmonostra*. Totuşi, un document din 1299 mai pomeneşte un *„abbate monasterii gloriosissime virginis Marie de Clus"*. Primul document care se referă sigur la oraş, *Kulusuar*, datează cam din aceeaşi vreme, 1270-1272. Acum este evident că numele nou trebuia să facă distincția între mănăstire şi oraşul nou creat. Prima cetate a Clujului, „Ovár", a fost creată deci între 1213 şi 1263. În 1241, la marea invazie tătară, o cronică aminteşte că la castrul *Clusa* tătarii au ucis un număr mare de unguri. Ar putea fi deja vorba despre oraş, fără a fi însă siguri. Este foarte probabil că o vreme cele două, mănăstirea şi noua cetate au purtat acelaşi nume, *Clus*. Coloniştii care l-au întemeiat, au decis să-l aşeze într-un colț al fostului oraş roman, ale cărui ziduri de incintă trebuie să fi fost încă, cel puțin parțial, în picioare (în castrul de la Turda o poartă romană exista încă în secolul XVII, iar poarta, bastioanele şi o parte din zidul în *opus quadratum* al castrului legiunii de la Apulum, au fost refolosite în secolul XVIII de austrieci). Au ales acel colț, probabil pentru că era situat în dreptul Dealului Cetățuia (care trebuie să fi fost mult mai aproape de malul stâng al Someşului). Astfel, cetatea putea controla perfect drumul ce trecea pe malul drept al Someşului, la mică distanță de ziduri, cam pe traseul străzii G. Barițiu de astăzi.

Deci, cel mai târziu pe la 1260 din *Clus* se născuse forma Colos, sau Culus. Pronunția lui *Clus* trebuie să fi fost Cluş (Kluz atestat la 1478) încă înainte. Numele în limba română, **Cluş>Cluj,** provine direct din forma *Clus*, utilizată în secolul XII şi până spre mijlocul secolului XIII, cu precădere pentru mănăstirea benedictină de la Cluj-Mănăştur. În această zonă exista, probabil, o comunitate românească compactă, care, cândva în prima jumătate a secolului XIII, a ajuns să pronunțe numele mănăstirii sub forma Cluj. De altfel, satul Mănăştur din jurul platoului mănăstirii a fost până acum 30 de ani, când a fost distrus intenționat de către regimul comunist, un sat total românesc, chiar dacă primul document care menționează o "uliță românească" în Mănăştur este abia din 1461. Forma în limba maghiară **Kulusuar, Kuluswar>Kolozsvár**, a apărut puțin mai târziu, dar înainte de 1270, când este atestată documentar, însă cu referire la oraşul nou creat. Denumirea germană **Clusenburg** este atestată prima oară la 1348 şi se referă evident la oraşul lărgit, iar la 1453 este cunoscută forma **Klausenburg.** Sigur că şi aceste forme sunt mai timpurii decât anul atestării şi cuvintele Clusen, Klausen vin tot la mănăstirea Clus, aşa cum am văzut că s-a întâmplat şi în cazul satului Klausen din Tirolul de Sud.

În concluzie, nici, N. Drăganu, nici Şt. Pascu, din teama de a nu ajunge la concluzia că forma maghiară este anterioară celei româneşti, n-au avut dreptate, preferând să susțină ideea că toponimul Cluj vine din antroponimul slav Klus, hipocoristic al lui Nicolaus. El nu este slav şi nici împrumutat din maghiară, pentru că, în această ultimă ipoteză, ar fi trebuit să dea în română Coloşoara, aşa cum s-a constatat încă de multă vreme. Numele Cluj este românesc, cum am demonstrat, fiind derivat direct din numele mănăstirii Clus de la Cluj-Mănăştur. Tocmai de aceea, nici nu este atestată această formă în documente timpurii. Nu merita aşadar ca acest vechi şi nealterat toponim românesc să fie „altoit" cu cel antic, Napoca. Este punctul de vedere al unui arheolog care se ocupă de multă vreme de epoca romană. Prezenta „evadare" în istoria medievală este doar accidentală şi se explică prin patriotismul local de clujean. ■

Black Pantone 253 U

intermezzo clujean

Al. Dutkon: de la tradiționalism la modernism

Petru Poantă

Prin diverse sinteze (dicționare, enciclopedii, monografii), scriitorii din exilul românesc au fost în cea mai mare parte recuperați și integrați în literatura națională. Oficial, după 1989 ei nu mai sînt de fapt niște exilați, ci scriitori de limbă română. Cărțile lor de astăzi continuă să fie receptate în critica literară din țară. În ultima vreme mulți autori din străinătate își editează volumele în România, afirmîndu-și și astfel sentimentul apartenenței.

Într-o asemenea situație se află Al. Dutkon, stabilit înainte de 1989 în Germania Federală. Originar din ținutul Apusenilor, cu tatăl german și mama româncă, face studii de medicină și se consacră acestei cariere, însă, de prin anii '80, în buna tradiție a Școlii medicale clujene, vrea să dea un sens existenței și prin creație. Începe astfel să scrie versuri, dar primul impuls cristalizează substanțial mai tîrziu, cînd diletantismului i se va substitui urgența confesiunii, respectiv atunci cînd devine irepresibilă nostalgia spațiului matricial. Poezia reprezintă acum pentru Al. Dutkon un mod de locuire compensator al patriei originare, o patrie care este, desigur, un loc, dar este mai ales limba română. Întoarcerea nostalgică *acasă* e întotdeauna o întoarcere la adăpostul limbii materne. Un volum din 2006 se numește *Călătorul însetat*, un titlu sugestiv pentru sentimentul hrănitor al acestei itinerante. Poezia se constituie astfel ca o lume a amintirilor luminoase (imaginea mamei, bunăoară), dar și a reveriilor melancolice. În "Prefața" volumului, Mircea Petean remarcă amestecul de "suferință și încîntare" specific unei confesiuni a cărei miză o reprezintă nu atît poeticitatea cît "sinceritatea". Regimul nostalgic al afectelor pune presiune chiar și asupra modalităților lirice, privilegiind tiparele tradiționale, muzicalitatea consacrată a versului, întremătoare afectiv. În *Colaje* (2005), ruptura de versificația clasicizantă este aproape brutală. Fluenței melodioase îi ia locul, aproape integral, versul liber. Discursul se fragmentează, compunîndu-se adeseori prin colaționarea unor notații fulgurante. Stările lirice se diversifică, deplasînd însă confesiunea elegiacă înspre un registru ușor reflexiv și respectiv, spre o anume impersonalizare a eului poetic. Retoricii discursive i se substituie expresia sincopată și sugestivă. Cîteodată, succesiunea unor instantanee realiste este creatoare de atmosferă, precum în această *Flimbare de seară: "Pata galbenă/ Într-o colivie,// Liliac suspendat, // Un domn corpolent,/ În frac,/ Face complimente,/ Fără efect,// Sirena/ Cheamă oamenii la muncă// Un copil, cu mîna murdară,// Un turmentat/ Poartă discuții imaginare,// Doi îndrăgostiți/ se plimbă în parc.// Luna a răsărit,// Mă întorc pe alee, // Zgomotul / Ușii închise/ Rămîne/ În urma noastră"*. Alteori, dăm peste o erupție neliniștitoare a straniului. Clivajul dintre imagini devine imprevizibil acum, producînd o tensiune lirică mai intensă: "o carte roșie/ Mi-a căzut/ În mînă,/ Nu cunosc/ importanța ei,/ Citesc/ fraze fără rost.// Sunet de chitară/ A trecut de ușa mea,/ Pereții sînt inexistenți,// O vază veche a căzut pe podea,// Clipele sînt în transă,// Vîntul de seară/ Mîngîie părul despletit,/ Închid ochii,/ Pumnul feudal/ Vărsat pe jos,/ Să ne odihnim ..." (*Clipele*). S-ar putea vorbi aici despre o variantă personală a minimalismului ori despre tehnicile imagismului, dar cert e că Al. Dutkon se circumscrie, cum observă și Călin Manilici în "Prefață", criteriului poetic, al modernismului. Sensibilitatea sa a devenit mai complexă, evoluînd de la nostalgia inițială, oarecum frustă. Ea își caută, astfel, niște forme de expresie adecvate și în măsură să satisfacă, totodată, noile exigențe de natură poetică a autorului. Reminiscențele eminesciene s-au pierdut definitiv, iar limbajul s-a emancipat. Poetul a deprins dexteritatea producerii ambiguității textuale și a elipsei sugestive. Accentul cade pe semnificant, ca în *Ascensiune,* poezie a unei stări difuze, cu referentul bine camuflat: "Parcă urc,/ Ochiul alunecă/ În jos,// Cuburi galbene/ Iau loc la masă/ Roșie,/ Explodînd cu întîrziere,// Cenușă purtată de vînt,// În urechi/ Zgomotul mării abisale,// Pe față / Nisipul pustiului,// O piesă lovește/ Sufletul dezvelit,// Strigăt de valuri,// Bună dimineața". ■

religie

teologia socială

Dez-orientarea Europei

Radu Preda

Plasarea anului 2008 la nivel european sub egida tematică a dialogului inter-cultural ar trebui să ne provoace la o revizitare a definiției Europei tocmai din perspectivă culturală. Or, din punct de vedere cultural, Europa de azi suferă de amnezie. Acest lucru este cel mai vizibil în raporturile țărilor Europei de Est cu restul statelor care formează Uniunea Europeană. Concret, de foarte multe ori, conștient sau nu, se pleacă de la o definiție strict occidentală a continentului nostru. De la sistemul politic la industrie și de la divertisment la piața ideilor - totul pare să se nască la Vest de noi. Normele și standardele, legile și regulamentele sunt impuse cumva din afară, sunt adaptate, de regulă prin caricaturizare sau prin mimetism birocratic, de un fond uman care nu comunică intim cu ele. Acesta este și principalul motiv pentru care, alături de metehnele post-totalitare, proiectul european nu este asimilat integral în spațiul fostului lagăr comunist. Euro-optimismul populației, motivat economic și mai puțin doctrinar-politic, nu este dublat de efortul refacerii unității în diversitatea identităților, extinderea spre Est fiind resimțită ca o colonizare tăcută. O astfel de traducere în practică a politicii de integrare explică temerea multora, nu doar a pesimiștilor de profesie, că europenizarea este alt nume al deznaționalizării. Ce este de făcut? Un pas esențial către recuperarea caracterului organic al definiției Europei ar fi reconsiderarea originilor acesteia.

Dacă luăm dimensiunea religioasă ca fiind constitutivă pentru identitățile politice și teritoriale, Europa pe care o știm începe ideatic, cu adevărat, la Ierusalim. Europenizarea Creștinismului s-a produs cu prețul dez-orientalizării și apoi, la un mileniu distanță, al occidentalizării. Sursele profunde rămân însă colocate ferm într-un Orient uneori omologat superficial și amnezic doar cu Islamul, iar nu cu Bizanțul. În fapt, aici este miezul dilemei geografice a Europei culturale și politice de azi. Dimensiunea orientală fiind sistematic fie ignorată, fie denaturat prezentată, Europa modernă este pentru occidentali un continent fără origini. Acest fapt este doar parțial reparat prin trimiterea insistentă la Atena, la lumea greacă, modelul prin excelență al Renașterii, sau la contribuțiile iudaice și islamice pe teren european. Dar chiar și așa, din punct de vedere religios-cultural, Europa de azi continuă să se confrunte cu un sever deficit de sursă. Acest deficit este, conștient sau nu, perpetuat prin proiectarea spațiului european în termenii unei polarizări Orient-Occident care, în trecut ca și acum, are drept rezultat transformarea unor repere geografice în delimitări substanțiale, diversitatea fiind sacrificată de dragul unei uniformități „europene", adică occidentale. Dez-*orientalizarea* Europei s-a transformat în dez-*orientarea* ei.

Iată cum un filosof al culturii precum Constantin Noica, polemizând cu Spengler și cu ale sale categorii de istorie culturală prezentate în *Declinul Occidentului,* prinde în câteva cuvinte consecințele afectului anti-bizantin al Europei Occidentale: „[...] Din nefericire, a lipsit până acum cărturarul care să glorifice sau măcar să contureze Bizanțul, așa cum a conturat Jacob Burckhardt Renașterea. Și tot din nefericire, trufia latinilor din Vest – care a dus, în confruntare cu trufia grecilor, la o incredibilă schismă religioasă – a obnubilat pe marii istorici ai Apusului, și îi întunecă încă, făcându-i să minimalizeze rolul *european* al Bizanțului și să ignore până și aleasa gândire, esențială pentru credința lor, a marilor Părinți din Răsărit. Lipsită de tradiția bizantină, cultura europeană își caută începuturile, după filozofii occidentali ai istoriei, în haosul germanic inițial – sau cel mult în ecourile culturii antice prin mânăstirile din Irlanda. Golul culturii europene de aproape un mileniu, la care se ajungea astfel, rămâne să fie umplut cu ceva. [...] Însă cine trece peste primul mileniu european și merge pe linia Nordului în căutarea obârșiei începe cu barbaria și sfârșește cu schizofrenia faustică. [...] Cu totul altfel arată începutul culturii europene din perspectiva Sud-Estului bizantin. [...] Acolo, în Roma cea mică întemeiată de primul împărat creștin, avea să se întâmple ceva fără precedent în antichitate și de necomparat cu oarbele încrâncenări nordice: timp de 450 de ani, întregi mase de oameni anonimi (și nu numai spiritele conducătoare) aveau să se bată pentru idei. Disputele medievale de mai târziu, de la Sorbona, aveau să rămână, pe lângă luptele Bizanțului, un simplu spectacol, ca turnirurile cavalerești. [...] Totul a început în 325, la conciliul de la Niceea, convocat de împărat, continuând cu alte șase reuniuni până în 787. Să lăsăm la o parte faptul material și de civilizație că secole întregi s-au

22

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

putut organiza – în marginea unei Europe aflate în plin haos şi a unei lumi arabe de nomazi – asemenea reuniuni ce întruneau conducători spirituali până şi din Spania ori Franța, ceea ce dovedea existența unui sistem sigur de contacte şi comunicări, controlul drumurilor, buna administrație şi birocrație, într-un cuvânt *civilizația* de care avea să facă mai târziu atâta caz Vestul. Să întârziem însă o clipă asupra dezbaterilor de idei, care în acel ceas au avut, cum era firesc, un caracter pur religios, dar ale căror reverberații, la început filosofice, s-au transmis întregii culturi europene, chiar dacă în chip neştiut, până şi sistemelor de valori profane şi antireligioase, autorizându-ne astfel să susținem că în anul 325 începe în chip hotărât o cultură nouă." (*Modelul cultural european*, Humanitas, Bucureşti, 1993, pp. 65-66, 69-70)

Noica surprinde foarte elocvent riscul reducerii culturii europene la o construcție având între antichitate şi modernitate un mileniu de amnezie sau, mai grav, fapte minore, adică dispensabile, ale spiritului. Este motivul pentru care, în ciuda istoriilor diferite ale celor două emisfere – adică în pofida dezvoltării diferite a societăților din Vest şi din Est, a lipsei de receptare a Renaşterii şi a Iluminismului de către estici sau a şirului aproape neîntrerupt de dominații despotice şi dictaturi, pentru care chiar nu pot fi făcuți răspunzători –, Europa de azi nu poate fi completă fără recuperarea originilor sale bizantine. Aşadar, pentru a conduce o dezbatere cu adevărat inter-culturală, între țările europene şi între Europa în general şi culturile prezente prin alogeni pe teritoriul ei, trebuie să plecăm de la o identitate completă. În măsura în care cultura europeană se revendică din tradiția greco-romană, atunci Bizanțul nu poate fi nici ignorat şi cu atât mai puțin caricaturizat prin reducerea lui la spațiul „grecilor schismatici" sau la un episod prelungit al decadenței.

În prezentul nostru istoric, efectul benefic al revalorificării moştenirii bizantine ca ingredient indispensabil al spiritului european ar fi luarea în considerație a culturii națiunilor care s-au format în sfera de influență a Bizanțului, adică a acelor țări din Europa de Est majoritar ortodoxe. Din nefericire, ignoranța sistematică față de valorile care se exprimă în limbi de circulație mai redusă este una dintre cauzele pentru care Europa întârzie să aibă o conştiință unitară, dincolo de vechile granițe politice. Aşa cum deja am sugerat, nu se vede un interes real pentru ceea ce se întâmplă „dincolo" nici după căderea comunismului, motiv pentru oamenii de spirit ai fostei Europe comuniste să aibă un raport ambivalent cu Europa democratică. Decalajele politice şi economice, imposibil de trecut cu vederea, nu pot justifica superioritatea şi aroganța cu care, nu de puține ori, sunt abordate realitățile acestei Europe de mâna a doua. Valoarea de model politico-economic a Europei Occidentale nu se articulează prin contrast sau în opoziție cu Europa Orientală. Dacă ar fi aşa, europenii occidentali de azi ar da dovadă de acelaşi complex pe care l-au avut înaintaşii lor cruciați care admirau cu invidie civilizația bizantină pe care aveau să o imite şi să o conteste în acelaşi timp. Or, inferioritatea convertită în superioritate nu poate fi vehicul al transferului de valori între Vestul şi Estul continentului. Pe fundalul istoric al divizărilor şi amneziilor de până acum, soluțiile actuale, oricât de banal sună, trebuie să țină cont de ceea ce uneşte mai mult decât de ceea ce ne desparte. În fapt, este singurul mod prin care Europa poate să îşi recupereze *orient*-area necesară la orizontul provocărilor de azi şi de mâine ale unei societăți globalizate şi în căutare de identitate deopotrivă. ■

dezbateri & idei

Antropologia morții

Vlad Mureşan

Pentru a răspunde la întrebarea privitoare la rolul şi structura religiei, Bronislaw Malinowski face o aplicație la fenomenul antropologic al morții, cel mai decisiv indicator al „crizei individuale" care solicită recursul la religie, criza vieții, negativul ei: moartea. El nu discută fenomenul *metafizic* al morții, insondabil în ordine antropologică, ci *reflectarea* lui socială, forța lui dezintegrativă reziduală (în care însă putem citi tocmai dezagregarea sensului metafizic pe care moartea o produce). Este o analiză a ritualurilor funerare, în care putem decripta atitudinea omului primitiv față de provocarea "marii treceri". În primul rând este vorba de sentimentele supraviețuitorilor, neatinşi de moarte dar martori exteriori ai ei. Aceste sentimente sunt *universalmente contradictorii*.

Spaimă şi oroare

Pe de o parte moartea (obiectivată în cadavrul inert pe care societatea îl „moşteneşte" ulterior vizitei morții) provoacă *spaima neînțeleasă* şi *oroarea de cadavrul* din care viața s-a retras. Pe de altă parte, amintirea persoanei decedate comandă sentimente reziduale de iubire şi ataşament. Corpul inert este suficient de cadaveric pentru a manifesta moartea, ca absență a persoanei, a sufletului, dar mai conservă încă suficiente trăsături care să amintească persoana decedată, viul ei acum dispărut. Analiza ceremoniilor funerare, postfunerare şi comemorative poate dezvălui structurile sensice investite de comunitate în fenomenul antropologic al morții. În toate formalitățile mortuare putem observa cum actul/fenomenul cel mai intim privat este convertit în eveniment public încărcat cu o sarcină culturală, socială. Astfel, tratamentele aplicate corpului (ungere, decorare, spălare, purificare, obturarea orificiilor etc.) sunt toate destinate să blocheze, să întârzie procesul descompunerii organice, pentru a reține urmele personale, pentru a menține memoria *personală* a corpului, în onoarea decedatului şi pentru protejarea tribului de chipul obiectiv al morții.

Tribulațiile cadavrului

Riturile doliului presupun ***expunerea cadavrului*** în centrul atenției, ca urmă a actorului dispărut. Ele solicită formularea publică a durerii (până la provocarea ei prin mercenari ai lamentației, cum sunt bocitoarele chemate să sfarme inimile prea stabile, care nu vor să înțeleagă ce catastrofă s-a produs, în scene dramatizate, vizibile). Toate sunt forme rituale de atestare a *reverenței* cu care este încă onorat defunctul. În fine, după ce omagiul a fost divers formulat, există în toate culturile practici ale ***eliminării cadavrului*** :

1. înhumarea, 2. expunerea (în peşteri, scorburi, în deşert), 3. incinerarea, 4. lansarea în apă.

Să observăm – Malinowski nu o face – că cele patru modalități eliminatorii corespund elementelor cosmice fundamentale (formulate de greci prin conceptul *stoikheon*-urilor) : pământul, aerul, focul, apa. Toate aceste forme de evacuare a morții obiectivate din lumea socială presupun *reintegrarea cosmică a cadavrului*: „țărână eşti, şi în țărână te vei întoarce". Moartea este redată morții, materia este redată propriilor ei elemente, neantul este redat lui însuşi.

Dubla tendință contradictorie, de conservare a cadavrului şi de eliminare a lui (simultaneitatea atracției față de defunct cu repulsia față de corpul remanent) şi-au găsit formele rezolutive extreme în practica *mumificării* respectiv în cea a *incinerării*. Există o dublă dorință: aceea de a ține legătura cu mortul, de a refuza fatalitatea separatoare a morții, respectiv de închidere rapidă a rupturii, a dovezii *obiective* a crizei de sens a vieții în confruntare cu moartea.

Nihilismul putrefacției şi recuperarea sensului

Argumentul lui Malinowski este că efectul prim al incidenței negative a morții este haosul sensului, amenințarea la adresa vieții care se produce în actul morții, şi care declanşează efecte spirituale cu potențial dezintegrativ: societatea trebuie atunci să refacă garanțiile sensice ale vieții, stabilitatea normală a societății, şi să integreze explicativ moartea, ca *moment* iar nu ca *terminal* al vieții umane: acesta este rostul crucial al religiei pentru o comunitate, de a furniza o teologie capabilă să doneze sens vieții în contra violenței catastrofice a fenomenului tanatic, spre a nu ne lăsa victimele nihilismului propriu putrefacției. În fața colapsului fizic al morții, se aşează izbăvirea metafizică a vieții.

Acesta ar fi sensul adânc al tuturor riturilor funerare care contravin celei mai naturale repulsii umane în fața inerției negre a cadavrului (proba cea mai puternică împotriva vieții ca atare). Aceste rituri nu sunt decât hermeneutici reconfirmative ale viului din spatele morții.

Ceremoniile mortuare obligă indivizii (prin structuri *obiective* ale pietății) să-şi înfrângă reacția *subiectivă* de disperare şi abdicare spontană de la *sens* în confruntare cu fatalitatea tanatică. Să îşi domine spaima față de necunoscut şi oroarea față de putrefacție, şi să *afirme* peste negativul morții. Să lase lumina vieții să triumfe peste noaptea prăpastiei.

Omul nu poate suporta ideea completei anihilări, *triumful vidului* (decât dacă este „om de cultură" şi se joacă de-a nihilismul în presă).

În sens real însă, ideea dublului, a sufletului incoruptibil care dublează corpul coruptibil, afirmă încă din cele mai vechi credințe că moartea este incompletă, că nu atinge nucleul ființei umane, şi că ea nu este decât modificare de regim ontologic al vieții: ea afirmă *continuitatea vieții spiritului în discontinuitatea morții trupului*. Ideea nemuririi spirituale este

Black Pantone 253 U

singura care a fost capabilă să confrunte forța dezintegratoare a morții.

„Încrederea în continuarea vieții este unul din darurile supreme ale religiei. Religia îl salvează pe om de la o abdicare în fața morții şi a distrugerii." „Să începem prin actul religios prin excelență, ceremonialul morții. Aici apelul la religie provine din criza individuală, moartea care amenință pe fiecare bărbat sau femeie. Niciodată individul nu are atâta nevoie de încurajarea religiei ca în sacramentul *in extremis*, în încurajarea care îi este dată în ultimul stadiu al cursului vieții – acte care sunt aproape universale în toate religiile primitive. Aceste acte sunt coordonate împotriva cotropirii fricii, împotriva îndoielii corozive de care sălbaticul nu este mai liber decât omul civilizat. Aceste acte îi confirmă speranța că există un dincolo care nu este mai rău decât viața actuală, ci este într-adevăr mai bun. Orice ritual exprimă această credință, această atitudine emoțională de care muribundul are nevoie, care este cea mai mare consolare pe care o poate avea în supremul său conflict (...). Pentru că în toate societățile sălbatice, moartea, aşa cum am văzut, constrânge toată societatea să se strângă, să-l asiste pe muribund şi să-şi îndeplinească datoriile față de el. (...) Linia comportamentului ritual se opune şi contrazice unele din cele mai puternice emoții al căror obiect ar putea fi muribundul (panica - n.n.). Întregul comportament al grupului exprimă speranța în salvare şi nemurire; adică exprimă numai una dintre emoțiile aflate în conflict ale individului"[i].

[i] Bronislaw Malinovski, *Magie, Ştiință, Religie*, Ed. Moldova, Iaşi, 1993, pg 90-91.

■

reactiv

Instituțiile literare (2)

Instituția autorului

L. Gruenstern

Credem încă prea mult într-un ceva eterat care ar fi al literaturii. Lumea literară românească e precum gazul de butelie: odată îmbuteliat şi îmbogățit cu mirosul sulfuros specific de către instituțiile literare, riscul de explozie este eliminat. Însă menirea acestui eter, esența sa, este tocmai asta: de a arunca ceva în aer. Vivacitatea unei literaturi poate fi măsurată prin numărul accidentelor, al exploziilor necontrolate care au loc într-un anumit interval de timp. La noi e vorba mereu doar de exerciții de tragere, de explozii controlate, de petarde şi de fisuri penibile. E foarte uşor pentru instituțiile literare să livreze doar ceva care miroase (doar mirosul e recunoscut, nu?) fără ca eterul cu pricina să mai fie prezent. Restul e chestie de efecte speciale şi de talent de mim. Face parte din educația amatorului de literatură de a încerca să prindă flăcăruile care se ridică prin cimitire, o practică în favoarea căreia ne povățuia deja bătrînul felcer dintr-o proză a lui Italo Calvino.

***

Autorul ca instituție, sau Despre destin

Eficiența instituțiilor literare precum şi modul lor de funcționare sunt deseori puse la îndoială. Nimic mai fals atunci cînd vine vorba de instituția-autor. Aşa cum o demonstrează exemplul următor, ele iau în grijă autorul aşa cum doar destinul, acest vechi cod administrativ al vieții şi al morții, mai ştia să o facă:

"In March 1969, Der Spiegel reported that: After the distribution of a leaflet "ADORNO ALS INSTITUTION IST TOT"[as an institution, Adorno is dead], three young revolutionary females from the 'Basisgruppe Soziologie' circled around Professor Adorno, at first waving their boquets of flowers, then kissing him, exposing their breasts, and confronting him with an erotic pantomime. Professor Adorno... tried to protect himself with his briefcase, and then left the lecture hall. He has since announced that his lectures and seminars on "Dialectics" would be indefinitely postponed.
Humiliated, Adorno went on holiday to Switzerland, and died of a heart attack in May 1969."

(http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/harker3.htm#a219)

Autorul nu moare ca toți ceilalți; el moare ca instituție. Rostul happening-ului pus la cale de tinerele revoluționare este acela de a dezbrăca de misterul cuvintelor o scenă primordială, cea în care autorul-instituție se angajează într-un comerț sexual moralmente ilicit. Sunt prezente ambele momente: seducția (buchetele de flori, dansul etc.) şi abandonul (părăsirea precipitată a arenei). Eficacitatea acțiunii (moartea ca atare survenind la doar două luni distanță) ține nu atît de saloperia gestului şi de sensibilitatea persoanei, ci de alte două lucruri, pe care le numim de obicei bîrfă şi insultă. După cum a demonstrat realitatea în nenumărate cazuri, un zvon sau o bîrfă cum că un cutare autor are anumite apucături sau habitudini, chiar presărată cu aşteptatele picanterii, nu face decît să ascundă sordidul în spatele unei cortine de cuvinte, destinate unei difuzări lente şi selective, departe de ochii publicului. Nici imaginile nu schimbă lucrurile, din motive a căror explicitare ar fi aici costisitoare. Trebuie ca juna să simtă pe pielea ei cum e să fie sedusă şi abandonată pentru a putea să formuleze o judecată mai „obiectivă". Desigur că, în afara dimensiunii cathartic-experimentale a acestui incest paideic pus în scenă în urmă cu aproape 40 de ani, resimțite doar de performeri, nu e nimic altceva la mijloc decît o insultă, adică, pe partea celui vizat, de acceptarea identității unei imagini exterioare cu cea proprie. E neclar doar de ce, în general, e atît de uşor să accepți ca pe un compliment şi ca pe o şansă o insultă: aceea că, în calitate de autor, capeți un corp astral – care, mai apoi, intră în regimul abuzului sexual, fie el factic sau sublimat. Căci, într-adevăr: nimic nu e mai propriu referirilor cotidiene la instituția autorului decît bîrfa cu trimiteri la viața sexuală şi înjurătura.

Instituționalizarea autorului (care trebuie luată în sensul cel mai propriu al termenului), îi confiscă persoanei nu doar viața spirituală, transformînd-o în bun de consum, ci, aşa cum o ştim deja, aşa cum o dorim în perversitatea micii noastre auctorități de privitori-cititori, pune sub observație permanentă resorturile biologice – pînă la distrugerea evidenței că ele există altminteri. Astfel, aforismul lui Kraus, cum că destinul ar trebui să țină cont de faptul că celui care scrie nu i se poate întîmpla nimic, capătă azi o jumătate de adevăr în plus.

■

Black Pantone 253 U

Hollywood-ul roșu

Ing. Licu Stavri

■ În *Libération*, Gérard Lefort scrie despre filmul regizorului rus Igor Miniaev *Departe de Sunset Boulevard*, cu titlul parafrazat, desigur, după al celebrului film de Billy Wilder. Deşi stângaci, titlul este adecvat, întrucât Miniaev îşi propune să evoce cinematograful sovietic al anilor treizeci, când studiourile au primit ordine ferme de la I. V. Stalin să-i bată pe americani cu propriile lor arme, supraproducțiile istorice, filmele epice de aventuri şi comedia muzicală (Vezi *Toată lumea râde, cântă şi dansează* sau *Volga, Volga* al lui Alexandrov). Sub masca unor personaje inventate, apar în pelicula lui Miniaev personalități reale şi faimoase ale cinematografiei sovietice. Astfel, întoarcerea după o lungă şedere în America a "celebrului" regizor Mansurov şi a asistentului său Konstantin Dalmatov se inspiră din revenirea în URSS a lui Eisenstein şi Alexandrov, în 1932, după aventurile lor la Hollywood şi în Mexic. Personajul Lidia Poliakova, o fată blondă devenită peste noapte superstar, este un decalc după Liubov Orlova, marea vedetă a comediilor muzicale sovietice. Homosexualitatea care îi leagă pe Mansurov şi Dalmatov este cât se poate de plauzibilă, Eisenstein fiind cunoscut ca pederast. Atmosfera din studiouri, teama perpetuă de denunțători şi informatori, dispariția unui cameraman evreu, aşteptarea cu sufletul la gură a verdictului cenzurii şi al celui care trebuiea să dea ultimul *imprimatur*, privelegiile cu care sunt cumpărați cineaştii de către regim – toate acestea schițează – uneori cu ironie groasă, dar şi cu multă acuratețe documentară – viața creatorilor din studioul "Mosfilm". Iată deci că Nae Caranfil nu este singurul scenarist încredințat că în viața de peste o sută de ani a cinematografului mondial se găsesc suficiente subiecte de filme extraordinare.

■ Cel mai recent roman al lui David Lodge are în titlu un joc de cuvinte: el se numeşte *Deaf Sentence* [Condamnare la surzenie], ceea ce te duce numaidecât cu gândul la *Death Sentence* [Condamnare la moarte]. Într-adevăr, este o comedie neagră, având ca temă îmbătrânirea şi decăderea, nu numai fizică ci şi – mai grav – spirituală. Universitarii lui Lodge sunt înfățişați aici la crepusculul vieții, când marile pasiuni care îi animau pe parcursul romanelor campusului anterioare – dorința de celebritate, pasiunea arhivisticii istoric-literare, iubirile nonconformiste, ambiția şi gelozia profesională – s-au mai temperat, cedând, în bună măsură, locul unor angoase existențiale şi îngrijorărilor specifice vârstei. D. J. Taylor recenzează romanul pentru *The Guardian*, neezitând să-l declare un succes. Protagonistul este Desmond Bates, un profesor de lingvistică pensionat de la o universitate din Midlands, a cărui viață stagnează alături de o soție, Winifred, re-creată prin chirurgie plastică, posesoarea unui salon de frumusețe. Bates are un tată în vârstă de 89 de ani şi este permanent hărțuit de o masterandă americană, care doreşte să-i îndrume teza de doctorat despre biletele de adio lăsate de sinucigaşi. Dificultatea acestor situații este amplificată de surzenia lui Bates (ironie: pasiunea surdului Bates este analiza discursului), care face ca adeseori conversația să fie presărată cu *malentendu*-uri, dacă nu de-a dreptul incoerentă. Comedia prin care este filtrată acțiunea se conformează modelului impus de Lodge în romanele precedente din viața universitară, constând, adică, din exasperare, *ineptitudine* fizică, jocuri verbale. Romanul oferă spectacolul unei inteligențe sofisticate obligate să se angajeze în rezolvarea unor probleme banale de viață, iar în a doua jumătate tonul devine din ce în ce mai amar, iar considerațiile despre îmbătrânire şi ramolire însoțesc tot mai des acțiunea. Cel de al 14 roman al lui David Lodge pare, astfel, un fel de concluzie sumbră privind stilul de viață agitat şi lipsit de griji al protagoniştilor cărților lui precedente, recrutați din lumea privilegiată a universitarilor britanici.

■ Tot în *The Guardian*, Blake Morrison publică o cronică la cartea lui Doris Lessing *Alfred and Emily*, greu de clasificat, întrucât combină ficțiunea cu discursul biografic şi cu apelul la memorie. Cu puțin înainte de a împlini nouăzeci de ani, recenta laureată a Premiului Nobel se străduieşte încă să-şi înțeleagă părinții: ce şi-au dorit în viață, din ce cauză nu şi-au atins idealurile, în ce momente au fost mulțumiți şi fericiți. În prima jumătate a cărții, un exercițiu de istorie contrafactuală, Lessing îşi imaginează ce curs ar fi putut lua viețile părinților ei dacă nu ar fi intervenit Primul Război Mondial; în partea a doua, le descrie viețile aşa cum au fost observate de un copil foarte perceptiv, povestindu-le însă cu înțelepciunea unui adult. Emily, mama lui Lessing, a crescut într-o familie muncitorească prosperă din East End-ul Londrei, a fost o elevă bună, ar fi putut deveni studentă, dar, sfidându-şi tatăl (mama îi murise când era mică), a preferat să urmeze o şcoală de surori medicale. Tatăl, Alfred, a copilărit la țară, în Essex, a început să lucreze de tânăr la o bancă şi a fost mobilizat în Primul Război Mondial, unde un obuz i-a sfărâmat piciorul. Cei doi s-au cunoscut la Royal Free Hospital, unde Emily, care tocmai îşi pierduse iubitul, un tânăr doctor înecat într-un naufragiu, l-a ajutat să treacă peste amputare cu bine. Întâlnirea a salvat, într-un fel, viețile amândurora. Cei doi s-au căsătorit şi, nefiind prea legați de Marea Britanie, au plecat întâi în Iran şi apoi în Rhodezia de Sud (azi Zimbabwe). În 1919 a venit pe lume primul lor copil, Doris. Aceste date biografice reale sunt relatate, foarte succint, în primul volum al biografiei lui Doris Lessing, *Under My Skin* (1994). În *Alfred and Emily*, însă, biografia ficțională se desparte de biografia factuală începând cu anul 1902. În acest an, Emily, izgonită de acasă de tatăl ei, fiindcă s-a înscris la şcoala de asistente medicale, merge în Essex să locuiască la prietena ei Daisy, a cărei mamă, doamna Lane, îi devine o a doua mamă. Aici îl cunoaşte, la un meci de cricket, pe chipeşul Alfred, un sportiv înnăscut. Cei doi simt o atracție reciprocă, deşi Alfred e dorit şi de Daisy. Narațiunea creează, deci, o situație plauzibilă pentru ca Alfred să se însoare cu Emily. Dar Lessing nu-şi lasă părinții să se căsătorească, ci îi obligă să se îndepărteze în timp. Anii trec repede, abia schițați de prozatoare, iar în 1905, tot la un meci de cricket, Alfred este cel care-şi dezamăgeşte părinții, fiindcă refuză să lucreze la bancă, preferând munca de fermier. Doamna Lane e şi ea tristă, fiindcă Daisy a ei a hotărât să plece la şcoală cu Emily. Tema copiilor încăpățânați care îşi frustrează părinții poate fi întâlnită foarte des la Doris Lessing. În 1916, Alfred face o apendicită perforată la Londra, unde a venit în vizită la cele două fete. Faptul că ajunge atât de aproape de moarte îi arată că trebuie să se însoare. Nu optează, însă, nici pentru Daisy, nici pentru Emily, ci se căsătoreşte cu o colegă a lor şi are o căsnicie fericită, din care rezultă doi băieți frumoşi şi sănătoşi. Aşadar, Doris Lessing este generoasă cu tatăl ei, pe care îl cruță de şocul amputării şi de ororile războiului, îngăduindu-i să ducă o viață liniştită, ca fermier, şi să moară de bătrânețe. Nu acelaşi lucru se poate spune despre atitudinea autoarei față de mama sa, căreia nu-i arată la fel de multă clemență. Această atitudine se explică, după Morrison, pe de o parte prin relațiile mereu încordate şi dificile dintre Doris Lessing şi mama ei, iar pe de alta prin caracterul complex şi puternic al adevăratei Emily, care nu s-ar fi mulțumit niciodată cu o viață simplă şi tihnită. În această biografie semi-ficționalizată, Emily devine mai întâi soția unui chirurg, care o obligă să renunțe la muncă şi să trăiască într-o casă opulentă, înconjurată de servitori. Acest stil de viață o exasperează, dar este salvată de moartea neaşteptată a soțului. Cu moştenirea rămasă şi contactele ei din lumea medicală, înființează o societate de caritate şi o rețea de şcoli gratuite pentru copiii săraci din East End şi, ulterior, din întreaga Anglie. Deşi această Emily fictivă care locuieşte la Londra nu se mai mărită, este adeseori nefericită şi are de depăşit multe obstacole, ea are un sentiment al plenitudinii care, înțelegem, i-a lipsit mamei reale a scriitoarei. În cea de a doua parte, însă, cartea revine la biografiile reale, la piciorul de lemn şi la diabetul lui Alfred, la boala şi decesul mamei. Dar aceste "fapte" nu invalidează ficțiunea. Doris Lessing ne sugerează că potențialii Emily şi Alfred au fost ucişi de război. Care are mai multă autoritate: adevărul istoric (biografic) sau ficțiunea?, pare să fie întrebarea pe care şi-o pune Doris Lessing în această scriere, fără să fie suficient de naivă ca să încline balanța. Două dintre temele favorite ale romancierei britanice sunt amplu ilustrate, susține Blake Morrison, în acest roman: eternul război dintre mame şi fiice şi importanța pe care o are pentru o femeie o carieră de orice fel, ca evadare din viața casnică sufocantă. ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

ştiinţă şi violoncel

...şi o pagină nouă

Mircea Opriţă

Cosmogonia (cea imaginată de ştiinţă, fiindcă tot la ea mă refer şi azi) este un fenomen prea complex ca să ne putem închipui eventual că efortul şi inspiraţia unor minţi omeneşti l-a putut rezolva o dată pentru totdeauna. Pagina de pe care ne-au surâs nu demult chipurile refugiate sub peruci ale lui Kant şi Laplace e urmată firesc de altele, unde teoria lor trece prin „forja" unei remodelări moderne, în funcţie de ce a mai descoperit astronomia şi astrofizica pe traseu.

Ipoteza nebulară a rămas în picioare după aproape trei secole de la enunţarea ei fiindcă explica mulţumitor principalele trăsături ale sistemului solar, şi anume: mişcările regulate ale planetelor şi sateliţilor, pe orbite circulare aflate cam în acelaşi plan şi aproape toate rotindu-se în direcţia de rotaţie a Soarelui; diferenţele mari dintre planetele de tipul Pământului şi cele uriaşe, gazoase, de felul lui Jupiter; prezenţa corpurilor cereşti de mici dimensiuni, atât a celor cu perioadă scurtă de revoluţie, cât şi a celor cu orbite foarte lungi. Ceea ce nu poate totuşi lămuri această ipoteză ţine de rotaţia excentrică a planetei Uranus (care îşi are ecuatorul înclinat la 98 de grade faţă de planul orbitei), deficitul de masă existent în zonele de dincolo de Pluton (aşa-numita „centură Kuiper"), precum şi felul cum s-au format planetele unor sisteme stelare duble şi triple (fiindcă şi asemenea situaţii neconvenţionale s-au descoperit recent în Univers).

Începutul secolului XX a pus în discuţie, prin savanţii T. C. Chamberlin şi F. R. Moulton, "teoria planetesimală", care nu atacă, în fond, ipoteza nebulară, acceptând că Soarele este rezultatul unei concentrări de materie gazoasă în nebuloasa originară. Dar sistemul solar, planetele şi toate celelalte corpuri cereşti cu caracter secundar ar fi rezultatul influenţei gravitaţionale suferite de masa solară la trecerea unei alte stele prin imediata vecinătate a acesteia. Imense valuri de materie s-ar fi ridicat atunci din Soare, ca într-o erupţie colosală, iar părţile scăpate în libertate ar fi produs în cele din urmă planetele, lansate pe orbite eliptice în jurul astrului din care s-au smuls. Răcindu-se relativ repede, masele mai mici au devenit acele planetesimale pe care le defineşte teoria amintită, unele rămase până astăzi în stadiul de comete şi asteroizi, cele mai multe căzute însă sub formă de corpuri solide pe planetele importante, cărora le-au sporit în timp volumul propriu. O variantă, susţinută de James Jeans şi Harold Jeffreys în 1918, pretinde că uriaşul val de materie izbucnit din Soare la trecerea stelei pomenite s-a dispus într-un lung filament, un fluviu de material gazos care, separându-se apoi în mase de diferite dimensiuni, s-a condensat în planetele actuale.

Teoriile contemporane au revenit la ipoteza nebulară clasică, prin care pot explica mai bine decât teoriile pomenite mai înainte transferul de „moment unghiular" dinspre masa centrală către materia din exteriorul acesteia. Momentul acesta este important în cazul corpurilor aflate în rotaţie, fiindcă reprezintă o cantitate conservată, măsurabilă, permiţând evaluări semnificative când se transferă în afara sistemului. Este ceea ce se întâmplă nu numai cu un titirez bine învârtit, ci şi cu planetele, aflate în rotaţie faţă de axele proprii. Gerard Kuiper, care e unul din marii astrofizicieni ai veacului trecut, şi-a imaginat nebuloasa concentrată într-un nucleu dens („protosoare"), înconjurat de un înveliş rarefiat de materie gazoasă, extins până la marginile sistemului solar. Sub influenţa unor turbulenţe şi a acţiunilor de tipul mareelor, nebuloasa şi-a încetat la un moment dat rotirea uniformă, iar în interiorul ei au putut să apară vârtejuri de gaz (denumite de Kuiper „protoplanete"). Acestea s-au condensat treptat în planetele pe care le ştim.

Teoria aceasta tratează acceptabil distribuţia momentelor unghiulare, dar rămâne deficitară în explicarea marilor diferenţe fizico-chimice existente între planete. Aici intervine un alt savant, H. C. Urey, cu ipoteza conform căreia planetele de felul Pământului s-au format la temperaturi joase, de până la 1.200 de grade. O asemenea temperatură putea îndepărta substanţele cele mai uşoare, de felul hidrogenului şi heliului, iar pe de altă parte îngăduia substanţelor mai grele (fier, siliciu) să se condenseze în particule solide, în „planetesimale". După aglomerarea masivă a acestora din urmă în protoplanete, o creştere a temperaturii avea să conducă la formarea miezului de metal lichid. Departe de Soare, în planetele de tip jupiterian, metanul, apa şi amoniacul au îngheţat, împiedicând materialele timpurii să se condenseze în fragmente solide. Asta explică dimensiunea mare şi densitatea mică a acestor corpuri cereşti cu structură atât de diferită de cea a Terrei.

Şi tocmai când problema cosmogoniei sistemului solar părea rezolvată, a apărut o sfidare nouă, capabilă să pună sub semnul întrebării toate aceste construcţii intelectuale bazate pe ipoteze îndrăzneţe, pe teorii ingenioase, pe calcule realizate minuţios. În 1995 astronomii au descoperit în constelaţia Pegas primul sistem planetar extrasolar, urmat de detectarea a încă 272 de exoplanete până în clipa de faţă. În absenţa lor, părea firesc să extinzi şi asupra altor stele structura sistemului nostru solar, cu planete mici şi dense pe orbitele apropiate de Soare, cu gigantice planete gazoase pe orbitele mai îndepărtate, toate parcurgând traiectorii cvasicirculare. S-a văzut însă, cu surprindere, că multe exoplanete sunt mai mari decât Jupiter, că orbitele lor au adesea formă de elipsă foarte alungită şi că uneori se apropie de steaua lor până la distanţe mai mici decât cea la care se află faţă de Soare prima planetă a sistemului nostru, Mercur.

Pentru cercetările cosmogonice a venit, se pare, momentul unei obligatorii pauze de meditaţie, după care multe lucruri vor trebui luate de la capăt. ■

ferestre

Mai avem timp?

Horia Bădescu

"Când nu mai suntem copii, suntem deja morţi", spunea Brâncuşi. Nu voi glosa astăzi în marginea acestui gând, care vorbeşte nu numai despre condiţia fundamentală a artistului, ci şi despre nevoia cotidiană de a păstra în noi generozitatea acelei vârste unice. Generozitatea uimirii adică a acelei priviri, ne balizate şi ne banalizate, pentru a-l parafraza pe Borges, care ne restituie chipul adevărat al lumii. Voi încerca doar să-mi închipui – în preajma acelei zile pe care o numim «a copilului», fără a băga de seamă ce greşeală enormă săvârşim, căci ale copilului ar trebui să fie toate cele trei sute şaizeci şi cinci de zile ale anului – ce repercusiuni ar putea avea realitatea unei parafraze care ar suna astfel: «Când nu vom mai avea copii, vom fi deja morţi!». Nu doar în sens biologic, desigur. Nu! Evidenţa unei asemenea situaţii n-ar face altceva decât să mă oblige la adăugarea încă a unui truism la avalanşa acelora cu care ne blagosloveşte «înalta» gândire a fiecărei zile. Mă gândeam, desigur, la pervertirea vârstei şi, odată cu aceasta, a purtătorilor ei. Mă gândeam la ce se poate întâmpla în clipa în care copiii ar înceta să mai fie copii.

Este aceasta posibil? Este! şi poate e bine să reflectăm asupra acestei posibilităţi în chiar ziua în care întrega planetă îşi aduce aminte că fără ei, aşa cum sunt şi nu aşa cum ar putea să fie, umanitatea nu numai că ar înceta dar nici măcar n-ar putea să existe. Căile pe care o asemenea monstruozitate s-ar putea realiza sunt multe. De la cele mai grobiene, mai simpliste, până la cele mai subtile. Toate, însă, la fel de eficace. Civilizaţia unui popor se măsoară după ceea ce oferim copiilor, spunea un prieten filosof! Adevăr adevărat. Însă, chiar ne interesează cu adevărat?

Citesc liota de ziare, care mai de care mai independente şi mai democratice, ascult radioul şi mă uit la televizor. Alături de atâtea alte «cestiuni arzătoare la ordinea zilei», relatările şi statisticile privind delicvenţa juvenilă mă înspăimântă, pur şi simplu. Mă înspăimântă prin ele însele dar, mai ales, prin ceea se află dincolo de ele. Ştim cu toţii cât de multe, enorm de multe, sunt acele fapte ale copiilor care nu ajung în atenţia presei ori în statistici. Mă întreb, însă, citind, ascultând şi văzând ceea ce facem, zilnic, noi, cei mari, ce modele le oferim? Câtă afecţiune, atenţie şi grijă mai avem timp, răbdare şi înţelepciune să oferim acestor fragile alcătuiri omeneşti, deopotrivă floare şi spin? De noi depinde ce vor deveni!

Mă uit la nepăsarea cu care trecem pe lângă grămezile de hârtie îngunoiată de pornografie şi viciu, la violenţa şi destrăbălarea care-şi croiesc drum, spre mintea şi sufletul lor, prin imaginile televiziunilor lumii şi ale stăpânului nostru, internetul. În numele libertăţii de expresie. Dar libertatea lor de copii, libertatea de a rămâne copii unde e? Constat că avem tot felul de ligi şi asociaţiuni, pentru şi pentru, pro şi contra dar niciuna care să le apere puritatea împotriva acestei agresiuni teribile. Ce drept vom avea să-i întrebăm mâine de ce sunt aşa şi nu altfel? şi câte n-ar fi încă de pus în cumpănă!

Însă mă întorc la judecata cea dreaptă a prietenului meu, filosoful, şi-mi pun întrebarea dacă, orbiţi de toate celelalte probleme «capitale» ale umanităţii, mai avem timp să cugetăm asupra-i şi să ne întrebăm ce oferim copiilor noştri? şi de ce?

Şi n-aud drept răspuns decât mugetul viţelului de aur. ■

26 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Plimbări aparte prin, de la și spre Cluj

Tudor Ionescu

Poate că unele dintre "plimbările" ce le voi pomeni aici mai jos, au fost deja amintite în alte texte. Totuşi... Totuşi le mai pomenesc; nu de alta dar mi se par cu totul aparte şi greu repetabile[1]. Aş îndrăzni (totuşi) să spun că ele însele chiar sunt **irepetabile**, deoarece condiţiile s-au schimbat mult şi decisiv, iar o parte dintre zăpăciţii care au fost *actorii* sau *cascadorii* participanţi nu mai sunt printre noi sau... n-ar mai fi în stare de asemenea «isprăvi».

Cu care să încep? Păi, potrivit celor din titlu, cu cele **prin** Cluj, mai exact cu cele care n-au presupus părăsirea temporară a oraşului. În primul rând, traseul pe săniuţă Fabrica de Ţigarete-Spitalul «Stanca» şi retur, un adevărat Paris-Dakkar prin primejdiile implicate, mai ales când oştezenii care mânau caii dădeau cu biciul înspre noi până apucam să tăiem sfoara, sau, dacă ne agăţam de bara din spate a troleibuzului, până când şoferul se dădea jos şi o lua după noi (de obicei ne ajungea din urmă şi ne tăbăcea posteriorul). Pe carosabil zăpada era bine bătătorită, maşinile aveau lanţuri, caii caiele de iarnă, toată lumea se deplasa cu 25 de km/oră, nu erau depăşiri, nici accidente. Apropo de sanie: cu Jul, într-o seară, am coborât pe Feleac de la Curba Morţii până la Catedrala Ortodoxă. Fără vreo răsturnare. Pe strada Crişan, dat fiind finalul, era mult mai primejdios; Tăietura Turcului - pentru debutanţi. Nici pe Bisericii Ortodoxe sau pe Aviator Bădescu nu era grozavă oprirea de sfârşit. Republicii era bună dar nu destul de bătătorită, Racoviţă - puţin cam lentă. Cam asta era iarna (putem adăuga Râtul Bivolilor, cu răzoarele lui, pentru schiul de după-masă). Să nu ne imitaţi!

Vara "te puteai da" cu barca pe Someş dar n-am văzut pe nimeni s-o facă. Poate nu era încă la modă. Mult mai târziu, prin '80 şi ceva, cei doi fii ai mei împreună cu prietenul lor zis "Grasu'" au coborât de la stăvilarul din Grigorescu până la podul Garibaldi, unde abia de-au evitat pocnirea de porţile de dedesubt. De acolo mă gândisem eu să plec pe Someş, în 1979. Până la urmă am făcut-o, dar de la Dej. Cu acelaşi "Tutu" cu care mi s-au plimbat şi flăcăii.

Tot vara puteai "să te dai" cu "ţoacla"[2]. Dacă aveai. Dacă nu, cu câţiva lei puteai să împrumuţi una, pe un interval convenit, de la un atelier de pe actualul Eroilor. Tot cu Jul, într-o dimineaţă ne-a venit să ne ducem până la Someşul Cald. A venit şi Radu cu noi, pe bară, cărat ba de unul, ba de celălalt. A fost cumplit! La ora 16 **trebuia** să fiu acasă. Era o vară... ca în 2007! Căldură - ca-n iad, soare ca în Sahara. Pe drumul de întoarcere pur şi simplu ne-am aruncat în râu cu biciclete şi cu Radu cu tot. Am restituit „ţoacla" fix la termen. Uscată. M-am întâlnit cu tata la ora patru: - *Ce-i, mă, cu tine? Eşti crăcănat ca un husar la pensie...* Fireşte că am născocit o explicaţie (mai mult sau mai puţin valabilă).

Altcumva vara? *Per pedes.* Cu acelaşi Jul am pornit-o din comuna Pata, spre vest, trecând prin sud. După trei duminici şi mai bine de 30 de kilometri străbătuţi, am ajuns în pădurea Popeşti. Neavând în spate sponsori, şi nici *media* împrejur, ne-au lăsat nervii şi ne-a scăzut elanul. Pe dealul Steluţa am întrerupt turul. Păcat: mai aveam doar vreo zece kilometri! Dar şi vara se cam terminase.

Plecăm din Cluj. Cu trenul nu pare să fie mare chestie. Totuşi, acum vreo câţiva ani (ceva mai mulţi) am plecat din gară împreună cu o nepoată şi cu prietena de moment a unui fiu de-al meu. Am zis că ne luăm bilete de X lei (nu mulţi) la **primul tren** "en partance". Aşa am făcut, deci am coborât la halta Valea Florilor. Asta e spre Câmpia Turzii. Dacă vă duceţi până acolo prin mai, merită osteneala. Poate şi iarna. În orice caz nu vă duceţi primăvara sau toamna, cum am făcut noi!

Cea mai «tare» plecare (şi întoarcere) am făcut-o cu... avionul! Ce poate fi aşa grozav, vă întrebaţi? Vă spun.

Era tot vara, eu treceam prin centru. Mă întâlnesc cu vărul meu, Petre. - *Servus, ce faci? - Nimic; mă duc acasă. - Hai cu mine,* zice Petre, *să bem o bere. Un Radebeiger. - Hai.* M-am îndreptat spre Conti, staţia de reajustare a lui Petre. - *Nu, hai la taxi,* zice el. M-am mirat dar m-am dus şi m-am tot dus până... la aeroport! - *Două bilete la Bucureşti, vă rog,* zice vărul. Ne-a dat, vărul a plătit şi, zece minute mai târziu, ne-am suit în avion. Da, da, nu vă miraţi! Pe atunci nu erau terorişti, nu erau «minuni» - luai bilet din aeroport (ca pentru troleu) şi te suiai în avion (ca omul). În fine, avionul era doar un Li-2 (pe româneşte - al doilea dintre cele proiectate de Lihaciov), cu bechie sub coadă dar... cu coniac la bord. Am ajuns la Băneasa, ne-am băut berile (câte două), afară, pe terasă, ne-am suit într-un alt avion şi, pe la patru, am fost acasă. - *Pe unde ai pierdut vremea?* m-a întrebat nevasta. - *La o bere, cu Petre. - Aa, bine.* (Nu tu ce bere, unde, câtă... Nimic.) Învăţând lecţia, nu peste multă vreme m-am dus cu băieţii mei la... Sibiu! La muzeu, în Dumbravă... Era prin '71, '72. În zborul de întoarcere, comandantul (Cristea) m-a lăsat un pic la manşă. Fuseserăm colegi la Bobocu. Copiii erau de faţă, în carlingă! Ce mişto! Eh, de-ale tinereţii...

(Alte plimbări, altădată. Bine? Mi-au rămas doi **de la** şi doi **spre.**)

Note:

1 Realitatea depăşeşte imaginaţia! Taman după ce am scris acest rând, ştirile de la Realitatea, ora 16, din 8 ianuarie 2008, au prezentat un mini-reportaj despre o «ispravă» exact asemenea uneia de-a puştilor de pe strada Armata Roşie din Cluj, prin anii cincizeci şi ceva! Anume: un tânăr, pe săniuţă, era tras de un Jeep pe drumul dintre Mangalia şi Constanţa!!! Dacă înlocuim Jeep-ul...

2 Ceea ce înseamnă «cu bicicleta».

■

Comunităţi „emokids"?

Adrian Ţion

După hiperdimensionarea cazului Andrada în media românească, pe net au început să curgă dezbaterile despre o adevărată generaţie *emo* nebăgată în seamă până acum. Fetiţa de doisprezece ani care s-a sinucis ca în clipul „Don't jump!" al formaţiei *Tokio Hotel* a stârnit un val de emoţii şi îngrijorări majore. Este un caz izolat sau ţine de o mişcare? Este o prostie scoasă în evidenţă sau un virus al pubertăţii? Ce sunt aceste stări anxioase? Vin ele din muzica depresivă numită *emo* ca un subgen al rock-ului sau sunt simple extravaganţe la modă? E *cool* să te auto-urâţeşti? E *cool* să te sluţeşti? E *cool* să fi trist? E *cool* să te sinucizi?

Forumiştii s-au întrecut în a tasta aberaţii, jurnaliştii au luat-o metodic, documentarist, mergând înapoi până la impactul în epocă al romanului lui Goethe *Suferinţele tânărului Werther* şi la mişcarea *hippie* din anii '60. Analogiile generează confuzii. Disputa se dă între manelişti şi rockeri, *emo* şi *punkişti*.

Nici nu ştiam câte orientări comportamentale există printre tinerii ieşiţi victorioşi şi turbulenţi din şablonizarea impusă de generaţia vârstnică. Auzi la ei! Fani de muzică *emo* de pretutindeni, uniţi-vă! Numai acest gen de muzică poate să conţină fiorul sublim, emoţia autentică, esenţa trăirii. Proştii de la Pro TV au spus că *Tokio Hotel* sunt *emo*. Nimic mai fals. Informaţi-vă înainte de a da pe post astfel de informaţie! Generaţia *emo* se izolează. În jur sunt numai *emo*-ifose. Şi atunci care este profilul unui *emo-kid*? Faptul că se îmbracă în negru şi se sluţeşte e suficient? Fireşte că nu. Mai trebuie să asculte şi muzică depresivă? Mai trebuie şi să se drogheze înainte de a se sinucide?

„Evenimentul Zilei" şi „Happy fish.ro" iau taurul *emo* de coarne iniţiind o campanie de cunoaştere din interior a fenomenului. Liceenii sunt invitaţi să facă filme despre ei. Ei să-şi scrie scenarii şi să regizeze scurtmetraje care să-i reprezinte cel mai bine. Vom afla mai multe despre această comunitate *emo* de la noi, copie fidelă a celei americane? Cu îngrijorare citez din piesa *Overdose* de Kelly Stuart: „Ce vor face toţi puştii ăştia îmbrăcaţi în negru când vor pune mâna pe arme?"

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Sticlă topită, abside, un fulg (sic!), lalele etc.

Ion Bogdan Lefter

Sfîrşit de martie. Îl vizitez împreună cu elveţianul Nick pe Dan Popovici, artistul sticlar şi profesor la Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti - UNA. Am făcut de curînd parte din comisia lui de doctorat şi între noi s-a legat un fir de prietenie. Mă invită la cuptorul de topit sticla, să văz cu ochii mei cum se fac minunile despre care am citit în teză.

Vremea e neobişnuit de caldă, ca-n aprilie-mai, însă temperatura dinăuntru e atît de ridicată încît atunci cînd ies un pic afară, la aer, mi se pare răcoare zdravănă. Sînt - de fapt - două cuptoare, dintre care doar unul arde, plus un al treilea pentru răcirea treptată a lucrărilor. Nimic spectaculos la prima vedere. Atmosferă de fabrică: metal, cărămidă, tencuială veche, ciment pe jos, niciun fel de finisaj tip „decoraţiuni interioare".

Începe „demonstraţia". Cei doi muncitori angajaţi ai atelierului adaugă sticlă pisată în cuptor, după ce „filtrează" cioburile pe categorii de mărime. Pereţii interiori sînt incandescenţi. În mijloc, înconjurat de „maluri" albe - un mic lac, cum se pot vedea uneori în saline (la dimensiuni - aici - miniaturale). E tot sticlă, lichidă. Unul dintre muncitori învîrte o tijă în materia uşor vîscoasă, o trage afară şi începe să facă mişcări iuţi, pe măsură ce mierea albă, transparentă se prelinge spre pămînt în fire subţiri, încetinindu-şi treptat alunecarea, răcindu-se. Manevrele trebuie să fie precise, altfel, dacă nu tăvăleşti la timp sticla moale prin praful granulat pregătit pe masa de metal, coloranţii nu vor mai fi absorbiţi şi nu vei mai obţine efectele cromatice căutate; dacă nu desprinzi la timp sticla de pe tijă, va rămîne acolo, lipită, şi nu va mai putea fi îndepărtată decît prin spargere; dacă-l introduci prea devreme în apă, obiectul modelat crapă; şi aşa mai departe. Porţiunile inutile sînt desprinse cu lovituri scurte de ciocan, excrescenţele sînt răzuite cu scîndurele de lemn. Însă pînă ca din lichidul fierbinte să prindă formă un corp solid mai este.

Miracolul urmează. Dan Popovici le spune muncitorilor ce să facă şi ei suflă sticla, obţinînd o bulă şi un bol. Cît sînt moi încă, o introduc pe prima, transparentă, în cel de-al doilea, care e deja din sticlă neagră, opacă. Iese un obiect compus, circular, dar şi cu iregularităţi, de o stranie plasticitate, parcă evocator al unei retorte alchimice. Va rămîne o zi în cuptorul de răcire, apoi va fi aşezat pe un suport şi va deveni o „sculptură în sticlă": piesă ornamentală, frumoasă în sine, seducătoare ca obiect concret, cu - în plus - neliniştitoare sugestii simbolice...

Pe aleea care duce spre clădirea în careu a secţiilor de Sculptură, Arte Decorative şi ce altceva se învaţă aici (la intersecţia Bulevardului Dacia cu Calea Griviţei, cu acces dinspre piaţeta Sfinţii Voievozi - doar unul dintre sediile UNA) trec junii viitori artişti, care grăbiţi, care agale, prin soarele precoce de martie, către ateliere. În rondul din mijlocul vastei curţi interioare - un Don Quijote *à la* Tinguely, făcut de ei, de studenţi, din fişii metalice, resturi de la alte lucrări...

După descinderea la cuptoarele de sticlă ale lui Dan Popovici, pornim spre atelierul lui Marin Gherasim. Stabilisem să-l vizitez pentru ca să-mi ofere splendidul album apărut la finele anului trecut, cînd a împlinit 70 de ani. Tipăritură luxoasă, bilanţ al unei cariere excepţionale. În atelier, la vedere - tablouri mai vechi şi mai noi. Alte zeci de lucrări stau întoarse la pereţi, pe mai multe rînduri. Marele artist e în plină vitalitate, pictează cu spor, la nivelul său cel mai bun. Motivele recurente - *Absidele (Memoria absidei, Reconstruirea absidei), Scuturile* şi celelalte - parcurg şi în carte, şi în jurul nostru trasee metamorfotice care le încarcă de sensul preţios al unei căutări a sensului...

Dintre premierele teatrale ale perioadei, le văd pe cele două după texte ale Mihaelei Michailov: pe 9 aprilie, la Green Hours, *Zdrenţe*, dramatizare după Chuck Palahniuk; şi, pe 18 aprilie, la Sala Atelier a Teatrului Naţional, *Complexul România*, cu care a cîştigat la Gala UNITER din primăvara lui 2007 Premiul pentru „Cea mai bună piesă a anului 2006".

Nu scriu acum despre spectacole; doar o notă despre uimitoarea evoluţie a acestei fete pline de talent: filoloagă (mi-a fost studentă!) devenită rapid cel mai „greu" nume al „noului val" din critica noastră teatrală (cu insistenţă şi asupra dansului contemporan), pentru ca de cîţiva ani, fără să abandoneze scrisul „spectacologic", să treacă şi la dramaturgie, cu foarte promiţătoare rezultate. Compune şi texte proprii, face şi scenarizări, cum au mai fost - de pildă - dramatizarea *Aventurilor lui Habarnam* ale lui Nikolai Nosov, pentru montarea lui Alexandru Dabija de la Odeon, sau piesa fără replici după care Radu-Alexandru Nica a făcut la Sibiu *Balul*. Un detaliu interesant: ajungînd la textul pentru scenă din interiorul lumii teatrale, după ce a văzut mai întîi multe spectacole, le-a analizat, a „manageriat" proiecte, a văzut cum funcţionează acest angrenaj complicat, un „univers în sine", Mihaela Michailov nu se opreşte la pagina scrisă, ci participă la montare, face modificări din mers, preluînd sugestii ale regizorilor şi actorilor sau propriile ei observaţii de la repetiţii, modulează replici, taie şi adaugă, în maniera în care lucrează prin alte părţi dramaturgii afiliaţi unor companii şi implicaţi în „facerea" spectacolelor...

...Nume „greu", am spus; deşi, la propriu, Michela e un fulg de fată, mică-mititică!; dar am zis bine!

Un detaliu pe care nu mă pot abţine să nu-l notez: lalelele superbe, albe şi galbene, de la un dineu oferit de Regele Mihai, pe 10 aprilie - aglomerări florale joase (cu cozile tăiate, bănuiesc), în mari recipiente late, ca nişte tăvi cu margini un pic ridicate, cît să reţină apa; suprafeţe de carnaţie alb-galbenă catifelată, presărate pe masa lungă, acoperită de o pînză ca laptele, din care lalelele parcă răsar ca nişte uriaşe inflorescenţe...

Şi:

Lansări de cărţi: *Inventarul iernilor*, romanul republicat al lui Petru Maier Bianu, recompunere tuşantă a „micului cotidian" de dinainte de 1989; teribila reconstituire-mărturie a lui Géza Szávai din *Ierusalimul secuiesc*, cartea despre Bezidul Nou, satul inundat la dispoziţia lui Nicolae Ceauşescu, dar şi despre istoria de cîteva secole a secuilor iudaizanţi din Transilvania, despre comunitatea maghiară din România şi despre el însuşi, Szávai-ardeleanul, Szávai-ungurul, Szávai-prozatorul; *Vest. Lambert şi baronul nebun*, roman subtil al unui excelent autor francez, aproape necunoscut la noi, Fraçois Vallejo (venit la Bucureşti pentru lansare)...

O foarte bună lucrare de grad I despre Radu Petrescu - autoare: altă fostă studentă, Zoe Cotuţiu (soţul ei e rudă pe departe cu Cornel, colegul nostru prozator şi eseist de la Beclean).

Vernisaje peste vernisaje, între care - de pildă - al celor 14 tineri artişti români şi austrieci participanţi la proiectul *7 parallel 7*, acum la Galeria bucureşteană Etaj 3/4, ulterior la Viena.

Şi descinderea în România a lui Norman Manea şi a prietenilor săi Orhan Pamuk şi Antonio Tabucchi, cărora li se adaugă la un moment dat Shashi Tharoor. Despre ei, pe larg - data viitoare...

■

În atelierul lui Marin Gherasim

28

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Pelerin spre luminile meridionului

Corneliu Antim

Pictura lui Călin-Raul Anton, aşa cum ne este ea dezvăluită azi în suita celor aproape 70 de secvenţe peisagistice din "pseudo" - Jurnalul său de călătorie, prezentat publicului din Clujul natal în preajma sărbătorilor pascale, mi se pare a fi expresia condensată a nevoii de răsfăţ vizual, pe care lumea contemporană o resimte în acest timp al rătăcirii experimentaliste şi al gesticulaţiei stridente şi disarmonice.

Ceea ce trebuie semanalat de la început, este temeiul cultural al demersului pictural al încă tânărului artist. Popasurile sale creative, sunt adevărate recursuri la ritualul *plein-air*-ist al sacerdoţilor europeni şi autohtoni ai impresionismului şi post-impresionismului. Dar şi emblematice repere ale memoriei vizuale a umanităţii, care jalonează o însolită istorie sensibilă a ceea ce aş numi "civilizaţie a ochiului".

Căci, cum altfel aş putea percepe această nostalgică geografie iniţiatică a obârşiilor marii picturi, pe care artistul o urmează cu fervoare religioasă de mai mulţi ani, şi care cuprinde atâtea sonore "topos"-uri europene: Balcic, Burgas, Kavarna, Corint, Micene, Aghios Floros, Dubrovnik, Veneţia, Pescara, Roma, Florenţa, Sienna, Barcelona, Figueras, Toledo, Bilbao, Arlès, Anvers, Delft, Paris, Amsterdam, dar şi Sibiu, Sighişoara, Aiud sau Clujul originar?!

Raul Anton umblă pe urmele acestei fascinante şi personale ascendenţe artistice cu o naturaleţe cuceritoare, lesne sesizabilă în tablourile lui. Lucrate, cum se spune, "în priză directă", dar şi cu înfiorarea discipolului perpetuu, ce se află, care în preajma maeştrilor săi respiră ca-n propria casă!

Cu toate acestea, pictura lui Anton nu este una reconstitutivă. Şi nici una născută din patos evocator, ca exerciţiu individual, pios şi virtuoz, de atelier, în spiritul marilor modele care i-au forjat personalitatea creatoare.

Peisagistica lui Anton are calitatea de a fi exactă sensibil şi sintetic definită în datele ei descriptive şi expresive, evitând emfaza rece a preciziei fotografice. Dar şi retorica spectaculozităţii scenografice. Tablourile sale cu această tematică sunt concepute la capătul unui pătrunzător, şi pedant controlat cultural, demers analitic al pretextului real.

Artistul provoacă o tensiune dialogală totală cu obiectivul contemplaţiei sale, pe care apoi o transferă în imagine picturală de sine stătătoare şi pe cât posibil, fidelă nu atât realităţii directe, cât proiecţiei raţionale şi sensibile totodată, intens subiectivizate, a acesteia în fiinţa profundă a artistului. De aceea, cele mai multe dintre peisajele lui Călin Anton au prestanţa, agreabilă şi cordială totodată, a unui "personaj". Privindu-le, noi pătrundem într-un alt univers, meta-real, plăsmuit de artist într-o relaţionare simpatetică cu componentele lui obiective.

Este motivul pentru care peisagismul lui Anton este unul ce-şi refuză extazul contemplativ, superficial şi frivol, atrăgându-l, în schimb, pe privitor la un dialog polemic şi plurivalent, din care nu trebuie să lipsească referinţele memoriei vizuale şi culturale a interlocutorului. Astfel, înţelegând lucrurile, putem accepta miza unei atitudini estetice post-moderne, difuz polemice, intrucâtva recuperatoare, dar deloc epigonice, cu care artistul consimte, cu bună ştiinţă, să se înserieze strălucitei "falange" a pictorilor post-impresionişti, ce marchează încă şi azi gustul şi preferinţele artistice ale publicului de pretutindeni.

Ceea ce particularizează arta picturală a lui Călin-Raul Anton, dincolo de eleganţa şi siguranţa desenului, de robusteţea şi echilibrul compoziţiei, este vibraţia şi puritatea asocierilor cromatice, ce iscă în privitor un spectacol vizual desfătător.

Pictorul se manifestă virtuoz în mânuirea acestui arsenal expresiv, pe care îl stăpâneşte cu dezinvoltură şi discernământ cultural. Este, deopotrivă, un atent şi subtil desluşitor al valoraţiilor colorististice în funcţie de miraculoasa dinamică a luminii în variile anotimpuri şi momente ale zilei (îndeosebi, cele vesperale). Nu înâmplător, acuta lui sensibilitate optică, ca şi înclinaţia nativă a artistului, caută cu înfrigurare obstinată, în mai toate "conchistele" lui pictografice, luminile Meridionului. Acolo unde pare să se fi desăvârşit "paradisul" marii picturi. Fie şi numai din acest motiv, pelerinajele artistice ale lui Călin Anton se regăsesc deplin în operă. "Urmând Soarele" - experienţa sa pariziană recentă, se vrea, în acest sens, un convingător argument.

■

rânduri de ocazie

Eugen Curta

Radu Ţuculescu

Ultima oară am vorbit cu el la telefon. Vizibil jenat dar încercînd să facă şi haz, presărîndu-şi replicile cu cîte o glumă, mi-a spus că orice text pe care-l scrie despre mine, despre cărţile mele, pentru revista albaiuliană la care lucrează în timpul său liber, îi este refuzat, numele meu fiind acolo ocolit, de cîţiva ani buni, în mod intenţionat. Faptul acesta îl observasem şi eu dar nu-mi puteam imagina motivul. Tocmai în locul unde ştiam că am doar prieteni! Rîzînd, Eugen mi-a şoptit aşa zisul motiv. Am fost uluit. Se aştepta la asta. Era un motiv pueril, infantil şi, de fapt, „prefabricat" de cineva la care mă aşteptam cel mai puţin. Desigur, am comentat apoi cu amărăciune, cînd vezi viaţa mai mult în negru pe negru, fără alte culori, imaginaţia o mai poate lua razna în detrimentul unor vechi relaţii. N-avea sens să mai discutăm pe marginea respectivei „cestiuni", hilară şi caraghioasă, dar pe care Eugen nu s-a mai putut abţine şi a dorit să mi-o aducă la cunoştinţă. Cu tot riscul.

Mi-a povestit, în continuare, mult mai degajat şi entuziasmat, despre ultima călătorie făcută peste hotare şi despre alta, pe care tocmai o pregătea. Avea vocea puţin obosită şi respiraţia mai precipitată. Am pus totul pe seama emoţiei care-l încerca, ori de cîte ori vorbea despre călătoriile sale. Ţin minte că l-am întrebat, pe cînd un volum cu note de călătorii ori un roman, „specialitatea" lui, despre un Don Juan de... Alba, pornit prin lume ca să descopere şi să se descopere, să se lase sedus de peisaje şi oameni şi să-şi perfecţioneze, la rîndul său, arta... seducţiei. A rîs Eugen, promiţînd că se va gîndi la ceea ce i-am sugerat. Iarăşi am plănuit să ne întîlnim. Nu ne văzusem de multă vreme. De această dată, eu nu mai eram dornic să ajung la Alba Iulia... Preferam să ne vedem, mai bine, la Cluj ori... chiar undeva în străinătate.

La începutul lunii mai, într-o zi de-o impertinentă veselie, cu soare şi păsările ciripind voios printre cregile copacilor care au mai rămas în picioare în centrul oraşului, m-am aflat în redacţia unei reviste. Ca de obicei, presă multă pe masa cea lungă din biroul redactorului şef. Am răsfoit ici colo şi, din întîmplare, am citit, uluit, că Eugen Curta a plecat în ultima sa călătorie. Una definitivă, fără întoarcere, despre care nu va mai povesti niciodată. Nu-mi venea să cred. Oare de ce nu mi-a dat nimeni un scurt telefon? Apoi tot eu mi-am răspuns, cine naiba să o fi făcut! Şi-a ascuns, cu discreţie, boala, doar respiraţia grea şi vocea obosită îl mai trădau uneori.

Înalt şi robust, nu puteai crede, la prima vedere, că romancierul Eugen Curta ascunde un sentimental, un veşnic „adolescent" pornit în căutarea iubirilor mai mult ori mai puţin împlinite, căutînd să-şi perfecţioneze arta seducţiei, aşa cum am mai amintit deja. Romanele sale au acest dar de a-l... seduce pe cititor, prin ritmul în care sînt scrise, prin personajele cu profiluri foarte bine conturate dar, mai ales, prin „poveştile" lor, prin ceea ce se „întîmplă". Prin acţiunile lor. Prin feliile de viaţă, uneori dur de realiste, pe care le oferă celor care mai au timp să „consume" şi literatură. În cărţile sale descoperi personaje feminine complexe, atent descrise şi „analizate", adeseori cu umor şi... autoironie, descoperi cupluri ale căror relaţii sînt sondate în profunzime şi, mai ales, descoperi un autor de talent, „obsedat" să descrie toate feţele, toate chipurile, toate tainele „banalului" sentiment al iubirii. Al dragostei. Gama este largă, variată, schimbă tonalităţi, de la gelozie la orgolii de cuceritor, de la sexualitatea pură la gingăşia unor iubiri nedeclarate...

Expert în arta dialogului, nu se putea ca Eugen Curta să ocolească genul dramatic, publicînd şi un volum de teatru...

Dacă nu aş fi trecut în ziua respectivă prin redacţia revistei clujene, nu aş fi aflat de plecarea lui din rîndurile noastre, ale celor care, încă, mai respirăm. Cum tocmai mă întorsesem şi eu dintr-o călătorie, cu siguranţă l-aş fi sunat! şi, cine ştie, poate Eugen mi-ar fi răspuns...

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

anestezii de larg consum

Între un marș și o bătaie, corcodușul și valiza

Mihai Dragolea

Pe o terasă recent răsărită pe un trotuar al oraşului, căscatul de Sebastian îşi trage sufletul, după o alergătură cam fără rost prin centru; dar una cu mari emoții; prima a fost îndată ce a ieşit în stradă, după ce a asistat la o întâlnire cu lume fină, domni şi doamne intelectuali; în stradă, chiar pe trotuarul unde se afla, treceau, ca într-un alai mame cu cărucioarele în care dormeau, gângureau, plângeau, priveau bebeluşi; aveau şi vreo două pancarte, cereau să fie respectate în trafic, să-şi poată plimba odraslele în liniște cu toată fragilitatea şi gingăşia alaiului de mame şi bebeluşi, e ceva şocant să le vezi încolonate şi protestând; dar, dacă grave condiții impun gestul, uite că se poate. Cam cu asemenea gânduri prin cap, Sebastian a ajuns într-o piață unde, cum să nu caşte gura enorm! – se băteau de mama focului două echipe de suporteri, foarte nervoşi şi darnici la pumni; de teamă să nu cumva să încaseze şi el un asemenea cadou, ziua în amiaza mare, Sebastian s-a grăbit să părăsească locul conflictului. Aşa a ajuns la proaspăta terasă; pentru că i-au plăcut reclamele în domeniu, a cerut o bere Stella Artois; cum e cu gândul când la marşul mămicilor, când la bătaia din piață, învârte alene sticla de bere, pe care vede scris următorul mesaj: "Sebastien Artois became its master brewer in 1708." Deci, fix în urmă cu trei secole acest strămoş inaugura acest faimos produs lichid. Păcat mare că nu scrie mai mult despre nobilul strămoş în ale numelui, cine ştie ce viață a dus cu asemenea bere în jur, îi vor fi fost sau nu autoritățile recunoscătoare pentru deliciile furnizate. Mai să sară de la masă când, la difuzoarele terasei, într-un buletin de ştiri care întrerupe muzica retro oferită, se prăvălesc în auzul lui Sebastian două veşti năucitoare: nişte cetățeni au fost găsiți cu o valiză de bani mulți şi grei, pe care doreau s-o facă, într-un mod deloc transparent, cadou. Şi nu se termină bine prima veste, că şi explodează cea de-a doua: într-o localitate din sudul țării, de lângă Dunăre, un corcoduş realizează păstăi de fasole! Ce să te mai gândeşti la maestrul berar Artois când valizele nu mai conțin haine, ci sunt burduşite cu valută, când simpaticul pom care este corcoduşul renunță la delicatele-i fructe şi, din senin, se pune pe produs păstăi de fasole?! Dar – asta este! ■

muzica

Brazilienii nu se astâmpără nici când sunt diplomați

Virgil Mihaiu

Diplomatul Lauro Barbosa da Silva Moreira îndeplineşte actualmente funcția de ambasador al Braziliei pe lângă CPLP (Comunitatea Țărilor de Limbă Portugheză). Şi o face demonstrând o vocație culturală ieşită din comun. Printre numeroasele acțiuni demne de interes lansate de dânsul în Portugalia s'a numărat recentul concert dedicat muzicii braziliene a secolului 20. În ambianța fastuoasă a Palatului Foz, şi grație directoarei Anabela Martins Baptista (de clarviziunea căreia a profitat din plin şi Institutul Cultural Român), am aplaudat un tandem sui-generis, alcătuit din inițiativa domnului Moreira: Euclydes Mattos la ghitară (numită, în portugheza braziliană, *violão*), împreună cu percuționistul Alfredo Bessa (a cărui reputație se bazează, primordial, pe colaborarea cu legendarul muzician Baden Powell). Ideea acestei interesante alăturări (Bessa aparține vechii gărzi, fiind născut în 1933, pe când Mattos se află la apogeul creativității) s'a ivit acum câțiva ani, pe când dl. Moreira era ambasadorul Braziliei în Maroc. Profitând de vastul orizont muzical al celor doi, Lauro Barbosa da Silva Moreira a procedat asemenea unui abil producător de spectacole: a alcătuit un repertoriu reprezentativ, pe care s'a angajat el însuşi să-l prezinte, cu irezistibil şarm. Mai mult chiar: în numeroase pasaje, încă "nerodate", el intervine ca un valoros element de coeziune. Îl cunoscusem deja ca pe un excelent recitator din vastul tezaur al poesiei braziliene. Însă nu m'aş fi aşteptat ca "tizul lui Airto Moreira" (mare percuționist dintr'o țară unde instrumentiştii acestei categorii sunt foarte prețuiți) să manifeste el însuşi asemenea talente percuționistice. Astfel am reuşit să înțeleg care poate fi rolul celor două linguri suprapuse – mânuite cam în felul castanietelor – în susținerea ritmurilor de samba sau de bossa nova.

Pe parcursul consistentului recital, Alfredo Bessa a demonstrat virtuțile... exorcizante ale berimbau-ului – alt instrument specific brazilian –; Euclydes Mattos a trecut cu versatilitate de la un stil la altul şi de la o melodie la alta, stârnind adeseori melancolia spectatorilor, care nu ezitau să fredoneze ei înşişi sau să bată ritmic din palme; dar cea mai interesantă mi s'a părut selecția pieselor: la început au fost interpretate bijuterii "preclasice", precum *Asa Branca* de Luiz Gonzaga, *Sons de Carrilhoes* şi *Interrogando* de João Pernambuco, *Na Baixa do Sapateiro* de Ari Barroso, *Odeon* de Ernesto Nazareth, *Canto de Ossanha* de Baden Powell & Vinícius de Moraes.

Un punct culminant al seratei l-a constituit evocarea *din interior* a condițiilor în care a apărut *bossa nova* – genul creat în urmă cu o jumătate de secol prin fasta întâlnire dintre Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes şi João Gilberto. Mi s'a părut fascinant să descopăr că evenimente la care participasem *afectiv* şi *intuitiv*, de la o distanță geografică (şi de sistem social) imensă – pe când aveam 7 ani şi urma să intru la şcoală – avuseseră, în fapt, o importanță crucială pentru destinul celei mai mari țări de limbă neolatină de pe Glob. Mă refer atât la edificarea noii capitale, Brasília – proiectată de către arhitectul Oscar Niemayer – cât şi la câştigarea titlului de campioni mondiali de către fotbaliştii brazilieni – ale căror nume le țin minte şi acum: Gilmar, Vavá, Didi, Garrincha, Pelé, Bellini, Zagallo, Nílton şi Djalma Santos, Zito, Orlando (eveniment petrecut în Suedia în iunie 1958). *Bossa nova* aveam s'o cunosc ceva mai târziu, cam prin 1963, când muzicieni români de talia unui Richard Oschanitzky începuseră să compună ei înşişi în acea manieră.

Ambasadorul (şi... interpretul) Moreira a amintit că perioada de cinci ani 1956-1961, când şi-a exercitat mandatul preşedintele Juscelino Kubitschek, a fost epoca în care Brazilia a început să se perceapă pe sine drept o țară fericită. Liderul cu ascendență cehă a introdus un stil de guvernare inovator, fără precedent (la fel cum

Lauro Barbosa da Silva Moreira

atmosfera degajată a *bossa novei* nu mai avea nimic în comun cu trăsăturile larmoiante ale muzicii care o precedase). JK (pronunțat „jota-ka") a edificat în jurul său o aură de simpatie şi încredere printre brazilieni. Aceasta s'a reflectat şi în reamplasarea capitalei în centrul imensului stat, mutare ce fusese prevăzută încă de la declararea independenței (7 septembrie 1822), dar a devenit realitate abia în „anii auriți" ai guvernării Kubitschek.

Din program nu au lipsit nici compoziții aproape clasicizate, semnate de tandemul Jobim/Moraes (*Garota da Ipanema, Chega de Saudade, Desafinado*), sau de alți importanți muzicieni brazilieni: Edu Lobo, Chico Buarque, Carlos Lyra, Ivan Lins. Succes de public garantat, dar ceea ce ar trebui subliniat este că adevărata forță a acestei culturi nu se manifestă prin acțiuni voluntarist-festiviste, ci tocmai prin umanitatea ei, prin căldura afectivă, prin simțul umorului, atmosfera decontractată, lipsită de crispări demonstrative. În contrast cu bâlciul globalizat al megaspectacolelor de tip hollywoodian, un asemenea concert ne poate reda o fărâmă de optimism într'o lume tot mai aberantă. ■

30 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

CENTENAR SIGISMUND TODUȚĂ

"Creația lui Sigismund Toduță trebuie să ajungă să ne reprezinte în Europa"

interviu cu muzicologul Mihai Ghircoiaș

În acest an comunitatea muzicală clujeană aniversează 100 de ani de la naşterea marelui compozitor Sigismund Toduță (17 mai 1908 - 3 iulie 1991), prilej binevenit pentru cunoaşterea, rememorarea şi împărtăşirea multor date, aspecte, amintiri care compun viața şi opera acestui mare creator.

Când înfăptuirile sale sunt sprijinite de o instituție fără profit cotidian, într-o largă şi generoasă perspectivă, atunci şansele de afirmare postumă a personalității lui cresc vizibil şi încrezător. Aşa se prezintă astăzi Fundația "Sigismund Toduță", înființată în iulie 1991, cu scopul precis şi totodată nobil de a valorifica la cele mai înalte cerințe întreaga moştenire artistică şi ştiințifică a lui Sigismund Toduță.

La acest moment aniversar, secretarul ştiințific al Fundației "Sigismund Toduță", muzicologul Mihai Ghircoiaş, a punctat pentru revista "Tribuna" şi cititorii săi câteva repere ale activității de până acum şi unele direcții de dezvoltare ale acestei prestigioase instituții.

Ciprian Rusu: – *Stimate domnule Ghircoiaş, cum a reuşit comunitatea muzicală clujeană să înființeze o Fundație la doar cinci zile după moartea compozitorului?*

Mihai Ghircoiaş: – Ideea formării unei asemenea organizații a venit din timpul vieții lui Sigismund Toduță când, fiindu-i sugerată în unele clipe fără de speranță, a acceptat tacit, gândindu-se în special la ajutorarea celei mai tinere generații de muzicieni. În acele zile ale lunii iulie 1991, cu o nemăsurată energie şi solidaritate, muzicienii de frunte ai Clujului, cei mai apropiați lui, s-au întrunit după înmormântarea de la Simeria (Hunedoara) şi au stabilit constituirea Fundației cu acelaşi nume. Două zile mai târziu statutul era elaborat, iar în 27 iulie a fost obținută hotărârea judecătorească de înființare.

– *Ce a urmat după această reuşită şi necesară acțiune a Clujului muzical?*

– Timp de trei ani, doi dintre cei mai devotați discipoli ai lui, Hans Peter Türk şi Dan Voiculescu, ei înşişi eminenți profesori şi compozitori, au reuşit o primă organizare a bibliotecii rămase în locuința în care a trăit peste trei decenii, după toate regulile moderne ale biblioteconomiei; arhiva de o deosebită valoare cuprinde manuscrisele compozițiilor sau scrierilor de muzicologie, partiturile muzicale, volumele de muzicologie, corespondența, câteva obiecte de mobilier, de artă, şi pianul *Bechstein* la care şi-a auzit unele dintre cele peste 200 de lucrări.

– *Cum s-a afirmat între timp Fundația "Sigismund Toduță" în peisajul societății civile din România?*

– A fost un drum lung până astăzi, când reuşim să ne recapitulăm îndatoririle de muzicieni pentru creatorul Toduță şi încercăm să punctăm câteva din țintele intuite, conştientizate, propuse în acest an aniversar. Continuând arhivarea bibliotecii, Fundația a acordat premii speciale unor interpreți remarcați la concursurile Jeunesse musicales, George Enescu de la Bucureşti, Carl Filtsch de la Sibiu, Sigismund Toduță de la Bistrița şi Deva; a impus la rândul ei, în 1998, Concursul internațional de interpretare cu acelaşi nume de la Cluj, ajuns la a V-a ediție în 2007; a reluat după 1992 premiile de merit şi bursele de studiu anuale gândite încă din 1985 de compozitor, pentru încurajarea celor mai buni elevi ori studenți ai Liceului sau Academiei de Muzică clujene; a reuşit să inițieze un Concurs de compoziție muzicală prin două apreciate manifestări creative dedicate mai tinerilor compozitori români (în 1997 şi 1999). În cele 11 ediții ale unui simpozion anual de muzicologie toți cei atraşi şi cuceriți de creația lui Toduță au adus modeste contribuții la conturarea unui tablou integral al Operei sale. Unele dintre aceste scrieri au apărut într-un prim volum de *Studii toduțiene*, ce se cere evident continuat prin deschiderea oferită de manifestările actuale.

Sigismund Toduță

– *Credeți că în postumitate valoarea unui creator se impune de la sine sau printr-un efect conjugat al multor conştiințe lucide, energii binefăcătoare?*

– Rareori în istoria muzicii posteritatea unui compozitor a crescut prin valoarea arătată în timpul vieții. Dacă ne gândim doar la J.S. Bach sau la al nostru G. Enescu, ne frapează lungimea timpului trecut până la o receptare adevărată, la nivelul pe care îl cunosc specialiştii. Doar editorii, interpreții, prietenii sau discipolii supraviețuitori pot înclina balanța în favoarea aprecierii operelor unui artist autentic, pe o anume perioadă, la scară omenească. În această fază ne găsim şi cu Sigismund Toduță, având parte postumă de păstrare, de cercetare şi, mai ales în acest an aniversar, de interpretări alese, fără de care opus-urile muzicale nu-şi au rostul.

– *După trecerea clipelor de bucurie aniversară, cum apreciați viitorul apropiat al muzicii româneşti?*

– Tocmai în aceste săptămâni de intense pregătiri ne dăm seama de raritatea programării lucrărilor româneşti în programele de concert ale celor optsprezece orchestre filarmonice din România. Într-adevăr, s-a scris foarte mult, dar între cele nenumărate creații apărute la noi în ultimii 80 de ani, se pot găsi oricând, lunar, 18 piese bine scrise, inspirate, cu şanse mari de reluare ciclică.

După unele impresii ale muzicienilor oneşti şi realişti, muzica lui Sigismund Toduță este foarte bine gândită şi scrisă, inspirată, este esențial românească şi ar merita cu adevărat o prezență continuă în viața noastră muzicală. Şi, după opera lui Enescu, alături de muzica lui Paul Constantinescu, creația lui Toduță trebuie să ajungă să ne reprezinte în Europa noastră recent reunită, în lumea muzicală largă. Este doar o chestiune de profundă conştiință națională.

Interviu realizat de
Ciprian Rusu
■

Black Pantone 253 U

Ne place Shakespeare (II)

Festivalul Internațional „Shakespeare", ediția a VI-a, Craiova, 1-10 mai 2008

Claudiu Groza

Probabil că *Regele Lear*, regizat de Lev Dodin la Malîi Teatr din Sankt Petersburg, a fost cel mai echilibrat spectacol shakespearian – din cele văzute de mine – al festivalului de la Craiova. Cu un anume *hieratism* al ansamblului scenic – decor eficient, deloc baroc, costume albe, în marea parte a reprezentației, oarecum neutre – şi cu un joc actoricesc intens, cvasi-incandescent în anumite momente, montarea lui Dodin a eliminat surplusul din *Macbeth* şi a ridicat temperatura de joc, prea scăzută în *Troilus şi Cressida*. Fireşte, spectacolele sunt greu de comparat în afara acestei judecăți formale, fiecare fiind rodul unei concepții regizorale compacte şi coerente, o interpretare ce valorizează în trei formule hermeneutice pregnante trei texte cu amplă istorie spectacologică.

Iar unul din meritele lui Lev Dodin este de a destructura abil clişeele ce bavurează *Regele Lear*, oferind o lectură nu neapărat revoluționară, cât nuanțată şi originală în punctele sale de forță, sugestivă, postmodernă în unele accente şi arhaic-uman-traumatică, precum o *catehеză a durerii*, în altele.

Aici, Lear, ca toate celelalte personaje, are fie trăiri *accentuate* – în sensul psihologic al termenului –, fie momente de abandon, ce echivalează cu *acumulări de experiență intimă*. Marele rege, înțelept, care-şi *pozează* înțelepciunea încă de la bun începutul acțiunii, se regăseşte pe parcurs contrazis în superbia-i generoasă, apoi confruntat cu o nouă lecție ontologică, în cele din urmă înfrânt tocmai de *sfidarea* unei norme de existență pe care n-a putut să şi-o asume.

Căci *aroganța* unui gest cu aparență altruist-valorizantă, greşeala pe care o face şi naivul, uşor de înşelatul Gloucester, e cea care-l pierde pe Lear. El *donează*, construindu-şi ideal un piedestal statuar, puterea, dar nu pentru a face loc altei generații, ci pentru a beneficia el însuşi de meritele unui astfel de gest. Asta sugerează fina lectură dodiniană, în care Lear tinde să devină un rege-fetiş. Or, reacția fiicelor nu mai e, în context, doar un gest de saturație filială pentru excentricitățile unui bătrân orgolios, ci chiar o *pedeapsă* divin comandată ce meneşte *ispăşirea* unui exces uman impardonabil. Lear ar fi un dictator, în ordinea gestului său, iar efectul scontat al acelui gest ar fi de *proclamare* a sa drept un soi de zeu deambulant pe străzile regatului odinioară stăpânit. Nu exclud că Dodin a gândit această structură de interacțiuni semiotice cu o anume *tezã*. Totuşi, acest virtual subtext hermeneutic nu dă stridențe orizontului de semnificații principal.

Concepția regizorală cu intarsii limpezi ontologice se arată în faimoasa scenă a întâlnirii lui Lear cu Sărmanul Tom, punctul de rezistență al oricărei montări a textului shakespearian. Aici, aceasta îi are pe protagonişti goi, dez-goliți, dezbrăcați adică de *pielea zeiască*, de orgoliul demiurgic pe care şi-l asumaseră. Tom, alias Edgar, joacă acum rolul unui *miel* al cărui sacrificiu nu este de această dată fizic, sângeros, dar e însângerat prin durere, prin suferință, convertindu-i pe toți ceilalți spre această ispăşire, la început doar simțită, apoi cerebralizată, ale cărei consecințe finale vor fi tragice. Edgar-Tom e un *pustnic laic*, a cărui auto-asumată culpă ar trebui să ardă culpa fiecăruia, culpa colectivă. Totuşi, zeii sunt muți. Dumnezeu, invocat de-acum, în fundal, în locul panopticului antic al compromisurilor divine, e un *Deus absconditus*, este o entitate pedepsitoare, de aici şi finalul fără scăpare al pieirii, al *hirului*, cum se spune în româna transilvană, unui neam. În termeni hermeneutici absoluți, se poate spune că Lear instrumentează de fapt *moartea de tot*, adică niciodată-mai-pomenirea sa, deşi dorise să intre în istorie ca model al înțelepciunii politice şi umane.

Ce sensuri are piesa shakespeariană evaluată contextual, istoric-literar, sociologic, nu are semnificație în economia acestui comentariu. Rămâne însă, pentru spectatorul montării lui Lev Dodin, senzația acută a unei tragedii cumplite, izvorâtă din mintea unui *om* ce s-a pus pe sine înaintea gestului altruist pe care voia să-l facă. Lecție nu doar decalogică, împotriva trufiei de sine, ci şi adânc pilduitoare social asupra „binelui" gândit să fie piedestalul unui dictator, întru găunoasa surpare a unei civilizații. Aici stă, cred, deşi poate analiza mea anterioară e abuzivă, nucleul subtil al lecturii dodiniene din Shakespeare.

Spectacolul de la Malîi Teatr a fost jucat de o echipă admirabilă de actori, de la traumaticul rege, interpretat în tonuri diferite, de la superbie la umilință şi deznădejde, de Piotr Semak, la sacrificatul Edgar-Tom, vital-devitalizat, înjosindu-se pentru a-i înălța pe ceilalți, întruchipat statuar-scenic, prin frumusețe corporală şi ştiință a nuanței, de Danila Kozlovski, ori la arogantul auto-redus la statutul de servitor-ispăşitor de culpă Gloucester, cel ce se trezeşte din urâtul vis al orgoliului cu o clipă mai devreme decât Lear (Serghei Kurişev). Ceva mai estompați în economia *tensională* a montării, dar pregnanți în prezența lor scenică, au fost fiicele regale – Elizaveta Boiarskaia, Elena Solomonova şi Daria Rumiantseva – la fel ca şi ducele burgund Alexei Zubarev şi fiul bastard Edmund (Vladimir Selezniov).

O figură aparte în spațiul intrigii o ocupă bufonul lui Lear (Alexei Devocenko), gândit de Lev Dodin ca un clovn ce cântă la pian, cu volute ludice contrapuse unei atitudini de *prezicător* sumbru al climaxului final. O ipostază clovnescă redutabilă, întrucât redă nu doar gratuitatea spectacolului vieții, ci şi hăul hâd, rizibil, al spectacolului morții. O ducere la groapă rânjită, câtă vreme *morții* nu se văd pe năsălie, ci convivi macabri ai ceremoniei, întruchipează, din nou hermeneutic, acest bufon aparte.

Regele Lear, în viziunea lui Lev Dodin, e un spectacol mult mai complex decât poate să dea seama acest comentariu. Rămâne din el, în memoria profundă a spectatorului, drama unei înălțări deşarte, ispăşirea unui zbor nepermis. Mântuirea e îngăduită doar celui umil, care simte sub picioare, înainte de a se înălța, pământul din care, biblic, a fost plămădit.

Regele Lear foto: Claudiu Groza

Cu fanfara pe malul Dunării

Toți participanții la Festivalul „Shakespeare" – critici, actori, regizori, scriitori, muzicieni, studenți – au fost invitați în 5 mai de poetul Mircea Dinescu şi soția sa, traducătoarea şi omul de teatru Maşa Dinescu, la Cetate, un sătuc pe malul Dunării, pentru a celebra nu doar manifestarea teatrală în cauză, ci şi inaugurarea unui centru cultural de clasă, clădit anume de gazda noastră pentru a fi sediu de concerte, expoziții ori dezbateri pe teme culturale.

Momentul, la care au luat parte – fac acest succint registru de dragul colportajului istoric-teatral – cei trei „şefi" ai Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, Yuon Cheol Kim, preşedinte în exercițiu, Ian Herbert şi John Elsom, preşedinți onorifici, Stanley Wells, cel mai reputat exeget shakespearian al lumii, Ludmila Patlanjoglu, preşedinta AICT România, plus zeci de alți teatratori cu renume public național sau internațional, a fost şi prilejul unui remarcabil concert de muzică renascentistă engleză, susținut de Corala Academică a Filarmonicii de Stat „Oltenia" din Craiova, sub conducerea lui Alexandru Racu.

Reuniunea s-a încheiat cu o reuşită petrecere, condimentată muzical de faimoasa fanfară *Mambo Siria*, în ale cărei acorduri toți invitații au jucat pe melodii tradiționale româneşti. Mulțumiri colegiale, Mircea şi Maşa, felicitări *Mambo Siria*!

Actor și Spectator

Colegul poet şi editor Nicolae Coande publică, alături de publicistul Adrian Buz, sub egida Teatrului Național „Marin Sorescu" din Craiova, revista *SpectActor*, un trimestrial de informație şi atitudine ajuns acum la numărul cinci. Din al patrulea „episod" al coerentei publicații craiovene, care îmbină inspirat orizontul teatral cu cel literar, într-o comuniune inexistentă prin alte părți, am reținut superbul grupaj eseistic, literar şi diaristic al lui Aureliu Manea, inedit, *Despărțirea de tata*, empatic postfațat de scriitorul Ioan Lascu şi provenit din arhiva actriței Mirela Cioabă. ■

Black Pantone 253 U

Scafandrul și fluturele

Ioan-Pavel Azap & Lucian Maier

După ce a ratat Palme d'Or-ul, nemulțumindu-se doar cu premiul pentru regie Julian Schnabel s-a dezlănțuit în declarații belicoase la adresa lui Cristian Mungiu, afirmând sus şi tare cum că el ar fi meritat marele trofeu al Cannes-ului 2007, acesta fiind acordat României pe criterii politice. Citez (apud „Gardianul" din 15 ianuarie 2008): "De fapt, până la ora 2.00 a acelei zile, membrii juriului festivalului voiau să-mi dea mie Palme d'Or. Jurizarea devine foarte politică şi polemică, aşa că ei spun «Ok, îi dăm lui Schnabel premiul pentru cel mai bun regizor şi ne-am luat de-o grijă, şi îi dăm românului Palme d'Or»". Ce-i drept, e drept: nici modestia, nici bunul simț nu-l dau afară din casă pe regizorul american. Ei, şi ca să nu mai rămâie şi anul ăsta repetent, juriul Globurilor de Aur 2008 l-a recompensat pe pârâciosul plângăcios cu Globurile pentru cel mai bun film străin şi pentru cel mai bun regizor. Că, de, nici Mungiu nu şi-a ținut gura şi s-a găsit să susțină – perfect îndreptățit, dar ce importă? – că Palme d'Or e mai important decât Oscar-ul...

Cum orice aş (mai) afirma în continuare pot fi acuzat de partizanat, îmi permit să spun (cum fac, de altfel, de fiecare dată!) ce cred eu cu adevărat despre *Scafandrul şi fluturele* (Le scaphandre et le papillon / The Diving Bell and the Butterfly, Franța / SUA, 1997; sc. Ronald Harwood; r. Julian Schnabel; cu: Mathieu Amalric, Anne Consigny, Emmanuelle Seigner). În primul rând, orice spectator onest şi cât de cât avizat poate observa de la prima vizionare că *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile* este de departe mai unitar stilistic, mai coerent dramaturgic, mai puțin speculativ, mai emoționant – fără a violenta, fără a brusca afectiv spectatorul. Dacă veți citi fraza anterioară antonimic, înlocuind *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile* cu *Scafandrul şi fluturele*, cronica de față s-ar putea încheia. Dar ar fi păcat să nu intrăm puțin în amănunte. *Scafandrul şi fluturele* este ecranizarea unei cărți de Jean-Dominique Bauby, editor la „Elle Paris", care, în urma unui accident cerebral, rămâne complet paralizat, la doar 43 de ani, putând să mişte doar pleoapa unui ochi, singura lui legătură cu lumea exterioară, cu semenii. În atari condiții, el reuşeşte să scrie o carte autobiografică după o metodă inedită: o asistentă spune alfabetul iar Bauby clipeşte la litera dorită, construind astfel cuvinte, propoziții, fraze... Trebuie să recunoaştem că e impresionant. Mai mult, viața fiind uneori hotărât mai melodramatică decât cel mai prost film, Bauby moare la doar câteva zile după apariția cărții. Nimic de zis, subiectul se preta ecranizării, suferința celorlalți fericindu-ne cel mai adesea – chiar dacă nu recunoaştem asta în gura mare. Din păcate, deşi e greu de crezut, Julian Schnabel nu reuşeşte să confere veridicitate realității, realizând un film rece, rigid, lipsit de emoție (despre tandrețe nici nu poate fi vorba!), aseptic, fără personalitate, dizarmonic stilistic. Cazul particular al lui Bauby rămâne atât de particular, încât implicarea afectivă a spectatorului este aproape nulă.

Lăsând la o parte fudulia caracteristică (aproape) oricărui regizor, singura justificare a declarațiilor sforăitoare ale lui Schnabel la adresa lui Mungiu ar fi nevoia de reclamă pentru propriul său film. Că, de, reclama-i sufletul comerțului, chiar şi (sau mai ales) a comerțului cu false sentimente... (*I.-P.A.*)

Primele douăzeci de minute am avut inima cît un purice. Apoi tensiunea s-a risipit şi am simțit neîncetat că filmul acesta trebuia să fie mult mai bun. Doar că pentru a rămîne filmul mai bun, regizorul Julian Schnabel trebuia să îl cenzureze serios pe artistul Julian Schnabel.

Din punct de vedere logic, *Le scaphandre et le papillon* (*Scafandrul şi fluturele*) are o alcătuire inductivă: un demers care înfățişează întîi efectele, apoi cauza; e un drum în care imaginea totală asupra realității interne e obținută printr-o suită de întîmplări particulare, ele însele lipsite de aportul rînduirii cronologice. Tipul acesta de argumentație e suficient pentru a ține spectatorul prins în poveste. Totuşi, filmul este inegal, iar acest fapt cred că se datorează formării realizatorului; se vede că Schnabel are un nume cu rezonanță în arta contemporană şi că spre cinematografie s-a îndreptat abia după ce a cunoscut succesul în domeniul respectiv.

În primele minute ale filmului, regizorul Schnabel domină povestea. În această primă parte, în comparație cu toate celelalte filme bune în care e vorba despre suferință profundă – *Mar adentro* sau *Les invasions barbares* îmi vin acum în minte –, Schnabel reuşeşte ceva ingenios: oferă o vedere la persoana întâi. Înscrierea în coordonatele personajului este perfect mijlocită de această perspectivă la persoana întâi. Prin această formulă, pentru prima oară am simțit că cinematografia oferă spațiul unei identificări profunde, întîlnită pînă acum doar în jocurile video de acțiune. Unul dintre genurile industriei de *videogames* se numeşte FPS: *first-person shooter*. În aceste jocuri, un caracter e luat în primire de către *gamer*. Distanța dintre joc şi jucător e „absorbită" printr-un subterfugiu: jucătorul nu îşi vede personajul pe ecranul monitorului, ci vede lumea tridimensională implementată de creatorii jocului direct prin ochii personajului şi, mai nou, poate interacționa cu orice obiect din lumea pe care jocul i-o deschide. Dacă adăugăm faptul că are de îndeplinit misiuni reduse la o schemă primordială – totul pentru supraviețuire –, care asigură porții consistente de adrenalină, înțelegem de ce *gamer-ii* sînt atît de prinşi în aceste istorii de gen: jucătorii iau totul pe cont propriu, după ce, în prealabil, pătrund în poveste prin ochii personajului şi are loc o identificare cu acesta. În primele minute ale filmului, lui Schnabel îi reuşeşte acest artificiu.

Introducerea în poveste e realizată chiar prin intermediul personajului principal, prin ceea ce vede şi prin ceea ce i se întîmplă lui Jean-Dominique Bauby (Jean-Do). Astfel, spectatorul este excelent plasat în atmosfera interioară a eroului, unde perplexitatea devine disperare, apoi dezamăgire, iar concomitent cu aceasta se instalează şi dorința lui de a părăsi lumea. O lume în care Jean-Do, redactor-şef la revista „Elle", era paralizat în urma unui accident vascular cerebral, singura parte a trupului pe care o mai putea controla fiind pleoapa ochiului stîng. FPS-ul din industria jocurilor video capătă un nou sens în cinematografia lui Schnabel: *first-person suffering*.

Imediat ce filmul va părăsi punctul de vedere al lui Jean-Do, artistul Schnabel începe să-l domine pe regizor. Dacă inițial percepeam în mod direct simțămintele lui Jean-Do de pe ecran, acum autorul încearcă să intermedieze, să traducă poetic povestea fostului redactor-şef de la „Elle". Astfel că vedem, pe de o parte, o serie de colaje în care, metaforic, artistul Schnabel prezintă agonia lui Jean-Do: se simte prins într-o carapace, ca şi cum ar fi rămas prizonier într-un costum de scafandru specific pionieratului subacvatic, din care (sufletul său) ar vrea să evadeze precum un fluture care se rupe de existența sa larvară. Pe de altă parte, pentru a întregi drumul spre cauză, trecutul tumultuos al lui Jean-Do îl cunoaştem prin intermediul unor mini-secvențe de tip videoclip MTV, pe muzica celor de la U2, The Dirtbombs, The Velvet Underground, Ultra Orange & Emmanuelle sau Tom Waits.

Odată ieşit din redarea directă a simțămintelor lui Jean-Do, realizatorul pare că a transpus cinematografic povestea mai mult de dragul sau şi al artei sale (contemporane, cea din galerii), ale cărei culori şi constructe se văd în mai toate scenele în care Jean-Do nutreşte imposibilul (prin raportare la starea sa). Tocmai asta este partea care nu convinge. Toate imaginile poetice pe care le născocește Schnabel dau filmului un aer *artsy*, falsifică povestea. În amintirea împărătesei Eugènie care împinge un cărucior sau traversează un culoar presărat cu salturile balerinului Nijinski (cu zeci de ani în urmă ambii au fost pacienți în spitalul în care se afla Jean-Do, pe atunci un sanatoriu pentru bolnavii de tuberculoză), în prelucrarea cromatică şi în granularea unor imagini desprinse (parcă) dintr-un documentar de David Attenborough (povestea cu fluturele), în toată această caznă auctorială de a livra metaforă am simțit că Schnabel caută necontenit imaginile Marii Arte, încearcă să dovedească spectatorului că el este capabil să i-o livreze. În aceste scotociri auctoriale drama personajului Jean-Do dispare, legătura sa cu spectatorul slăbeşte, iar bucuria de a fi martorul transpunerii originale a unor trăiri acute, devine, în cel mai bun caz, plăcere de a vedea cîteva clipuri muzicale bine făcute.

În latura din urmă a filmului, cel care ne amintește că e vorba de o poveste crîncenă este Max von Sydow. Un mare actor poate răscoli un cadru dintr-o suflare. Max von Sydow apare cîteva minute, ca tată al lui Jean-Do. După accident, încearcă să vorbească prin telefon cu fiul său; lacrimile tatălui exprimă întreaga grozăvie pe care o traversează Jean-Do: să fii țintuit la pat, conştient de tot ce (ți) se petrece, dar să nu poți comunica ceea ce simți decît cu pleoapa; Jean-Do clipeşte atunci cînd e rostită litera care urmează în cuvîntul pe care intenționează să îl spună. În felul acesta a dictat o carte. Treaba asta l-a ținut în viață, în fapt. Pare o nebunie (sau o utopie). Dar a fost realitate! (*L.M.*) ■

Black Pantone 253 U

Gânduri în loc de oxigen

Alexandru Jurcan

Scriitorul britanic Ian McEwan a devenit, cu certitudine, o vedetă internațională prin opera sa provocatoare. S-a născut în 1948 şi a studiat literatura engleză. A scris *Grădina de ciment, Mângâieri străine, Inocentul, Durabila iubire, Amsterdam* etc. În 2007 a apărut *Pe Flaja Chesil,* roman nominalizat la Man Booker Prize, tradus la noi de Ana-Maria Lişman (Polirom, 2007). Un roman despre cuvinte nerostite, despre o groază viscerală în fața cărnii „care întâlnea carnea", când gândurile o iau razna, „parcă îi fuseseră pompate cu de-a sila, gânduri în loc de oxigen". Într-adevăr, scriitorul construieşte narațiuni în stil poliţist din amalgam de gesturi şi gânduri. Într-o lume în care există un rău permanent, enigmele se nasc repede, cu pecetea umorului negru, a cruzimii şi a ambiguității. Poveştile lui Ian McEwan trăiesc între thriller şi psihologic.

Acum câteva zile eram la mănăstirea Nicula, la mormântul fostului meu profesor de literatură din liceu, Ion Apostol Popescu. Țin minte că de la orele domniei sale mi se trage mania de a construi titluri. Mai apoi, m-am lăsat sedus de cinema şi mi-am imaginat că eu... nu sunt eu, ci un actor care interpretează un rol. Drept pentru care Radu Cosaşu mi-a publicat în revista „Cinema" articolul *Personajul Alexandru J,* în care mărturiseam, cu regret, că am scăpat de obsesia... interpretării.

Toate acestea mi le-am amintit citind romanul *Ispăşire* de Ian McEwan (*Expiation* sau *Atonement,* 2001), tradus la noi de neobositul Polirom. Briony – adolescenta – l-a acuzat de viol pe cel pe care, de fapt, îl iubea. O fericire se sparge, o inocență se pierde. Romanul prezintă puterea manipulării la scriitori. Uneori imaginația devine subversivă, se joacă subtil cu realitatea, încearcă s-o mutileze, s-o amestece cu ficțiunea, proliferând răul. Cartea vorbeşte despre naşterea unei vocații literare. Cristina Ionică a scris despre *Atonement* imediat după apariția lui la Londra, considerându-l un roman despre tulburătoarele efecte ale imaginației, despre inocența care ucide, despre iluzii, despre iubire şi război.

Cineva scrie un scenariu, iar actorii intră în rolurile respective. Cum ar fi un scriitor malefic care, privind de la geamul său matinal, ar modifica destinele vecinilor? Da, bătrâna ce traversează parcul va trebui să moară! – îşi zice el. Cum ar putea literatura să manipuleze ființe reale? Toate aceste gânduri se nasc citind cum Briony Tallis, fiica cea mică a unei familii englezeşti vrea să devină scriitoare. Ea pregăteşte o piesa de teatru pentru Leon, fratele mai mare. Un şir de interpretări greşite ale unor situații duc la dramă, deoarece Briony crede că vinovatul pentru agresiunea sexuală este Robbie, fiul uneia dintre servitoarele casei. Acesta va fi condamnat la închisoare, însă obține o reducere a timpului petrecut acolo şi se întoarce la Cecilia, care crede în nevinovăția lui. Robbie se înrolează în armată şi pleacă la război.

Aflăm că romanul *Atonement* este scris de... Briony, ca o ispăşire necesară. Ajungem cu uşurință la metaliteratură, la conturarea altui final, nu? „Le-am oferit fericirea lor" zice scriitoarea Briony (chiar dacă realitatea a fost crudă cu cei doi indrăgostiți).

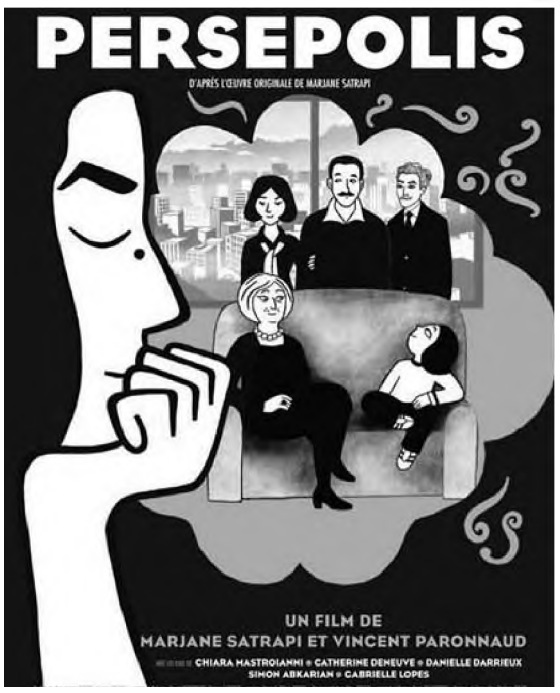
În 2007, Joe Wright a realizat filmul *Atonement,* pe baza scenariului lui Christopher Hampton, distribuindu-i în rolurile principale pe Saoirse Ronan (Briony), Keira Knightley (Cecilia), James McAvoy (Robbie). Mai apare şi Vanessa Redgrave, în rolul lui Briony la maturitate. Muzica filmului e semnată de Dario Marianelli. Filmul a fost extrem de apreciat, de recompensat cu premii, pentru narațiunea închegată, veridică, tensionată şi convingătoare. Uneori imaginile idilice, cu câmpuri de maci, lasă loc cruzimii războiului. În timpul retragerii dezorganizate Robbie e rănit şi urmăreşte cu ochi tulburi ororile incredibile. Carnea e sfâşiată de arme. Imaginea unui picior de copil atârnat într-un copac îl va urmări pe Robbie şi va deveni un coşmar recurent. Absurdul războiului transpare manifest cu fiecare imagine. Regizorului îi reuşesc prim-planurile cu literele gigantice ale maşinii de scris, iar sunetele clapelor devin percutante. Romanul conține o arhitectură complexă, simfonică, însă filmul e obligat să transpună frazele în imagini şi astfel gândurile pline de oxigen sunt eliminate în favoarea vizualului. Orice film realizat după cărțile lui Ian McEwan va fi o trimitere spre lectură, spre hățişul ademenitor al frazelor fără egal. Ceea ce obsedează: mersul lui Briony, inimitabil, direct, fară ezitări, fără oprelişti, implacabil (un apanaj major al filmului). Regizorul era deja cunoscut pentru *Mândrie şi prejudecată,* iar Hampton fusese oscar-izat pentru *Legături primejdioase.* Sigur că foarte multe nominalizări pentru Globul de Aur au gravitat în jurul filmului *Atonement,* care a primit Globul pentru cel mai bun film în 2008. La fel, muzica din film. Încă un amănunt: Briony este interpretată de trei actrițe: la 13 ani de Saoirse Ronan, la 18 ani de Ramola Garai, iar la maturitate de Vanessa Redgrave. ■

Forșpan

Ioan-Pavel Azap

Clamat ca un debut de excepție, **Orfelinatul** (El Orfanato, Spania / Mexic, 2007; sc. Sergio G. Sánchez; r. Juan Antonio Bayona; cu: Bélen Rueda, Fernando Cayo, Roger Princep, Mabel Rivera) îmi pare a fi doar un film onest al unui regizor promițător. Nu gust genul horror, doar că Bayona vrea – şi parțial reuşeşte – să depăşească limitele genului. O clădire veche, fost orfelinat, o femeie matură, Laura, fostă „pensionară" a orfelinatului, un copil, Simon, adoptat de Laura şi de soțul ei, fantomele altor copii, un trecut nebulos – cam acesta este arsenalul filmului. Şi dacă registrul horror este banal, drama Laurei – dominată aproape patologic de dragostea pentru Simon – este cea care salvează parțial *Orfelinatul* de la anonimat. Altceva însă mi-a plăcut mai mult decât filmul şi mă face să-l urmăresc în continuare pe regizorul debutant. Întrebat dacă face parte din "noul val" spaniol (v. CineFan.ro), Bayona a răspuns: "Spania începe să aibă mijloacele de a rivaliza cu filmele internaționale. Nu numai la nivel tehnic. Am făcut o şcoală de cinema, pe care realizatorii mai bătrâni decât mine din Spania nu au făcut-o, pentru că şcolile de cinema nu existau. *Orfelinatul* nu este doar primul meu lungmetraj. Este primul lungmetraj al scenaristului, al operatorului şef, al responsabilului cu montajul, al compozitorului... Nu ştiu dacă facem parte dintr-un nou val, dar **sunt convins ca nu am fi aici fără aceia care ne-au precedat** (s.m. – I.-P.A.)." Cuvinte ce ar trebui să dea de gândit nu atât "noului val" de regizori români – absolut decenți şi de bun simț –, cât "noului val" de critici, dintre care unii sunt absolut convinşi că cinematografia română a început abia prin 2001-2002.

Persepolis (Persepolis, Franța / SUA, 2007; sc. şi r.: Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud; voci: Danielle Darrieux, Catherine Deneuve, Chiara Mastroianni) este, în felul său, o ciudățenie. Un desen animat autobiografic, cu accentuate implicații sociale, filmul prezintă copilăria şi adolescența Marjanei Satrapi, trăite într-un Iran confruntat cu războiul şi fundamentalismul islamic. Azi în vârstă de 41 de ani, Marjane Satrapi trăieşte în Franța, iar amintirile sale au apărut inițial sub formă de benzi desenate (roman în benzi desenate – gen, din câte ştiu eu, inexistent la noi). Mie unuia, poate din lipsa obişnuinței, mi se pare cam şuie treaba, dar nu pot să nu remarc sobrietatea desenelor, mai degrabă austeritatea lor şi faptul că (bilă albă!) sunt lucrate în alb-negru, ceea ce amplifică impactul asupra spectatorului. Altfel, *Persepolis* are un scenariu foarte bine structurat, putând fi oricând transformat cu uşurință într-un film cu actori. Dar, declară Marjane Satrapi: „cred că am fi pierdut farmecul universal al poveştii. Un film adevărat ar fi ilustrat o poveste despre oameni ce trăiesc într-un loc îndepărtat şi nu arată la fel ca noi. În cel mai


PERSEPOLIS
D'APRÈS L'ŒUVRE ORIGINALE DE MARJANE SATRAPI
UN FILM DE
MARJANE SATRAPI ET VINCENT PARONNAUD
CHIARA MASTROIANNI • CATHERINE DENEUVE • DANIELLE DARRIEUX
SIMON ABKARIAN • GABRIELLE LOPES

bun caz, ar fi fost o poveste exotică şi în cel mai rău caz, o poveste din 'Lumea a treia'. Benzile desenate au avut succes pe plan internațional deoarece desenele sunt abstracte, în alb-negru. Cred că acest aspect a ajutat oamenii să se identifice cu povestea, fie că erau din China, Israel, Chile sau Coreea, este o poveste universală." Şi, după succesul internațional al filmului (mai multe premii, dintre care cel mai important este Marele Premiu al Juriului la Festivalul de la Cannes de anul trecut), se pare că are dreptate. ■

62. Ordet / Cuvântul

Marius Șopterean

(Continuare din numărul trecut)

În mai multe interviuri date revistei *Cahiers du cinéma* în anii 1961 şi 1962 Dreyer dezvăluie o serie întreagă de gânduri - sumă a unei poetici profunde şi originale - care au stat la baza filmelor sale. Astfel, regizorul *Patimilor Ioanei D'Arc* şi al filmului de care ne ocupăm, *Ordet / Cuvântul,* crede că: „Opera de artă se aseamănă cu omul deoarece amândoi au suflet, au personalitate. Sufletul rezultă din stil care la artist este expresia felului în care el concepe subiectul. Stilul este necesar pentru a fixa inspirația într-o formă artistică. Cu ajutorul stilului artistul topeşte multiplele detalii într-un tot, cu ajutorul stilului el îi face pe ceilalți să vadă acțiunea cu proprii săi ochi. Stilul nu poate fi desprins de opera de artă terminată. El o pătrunde, o impregnează, rămânând invizibil şi de nedemonstrat. [...] Primul impuls creator vine din partea scriitorului a cărui operă se află la baza filmului. Dar după ce scriitorul a pus aceste baze, regizorului îi revine sarcina de a crea stilul filmului. Toate detaliile artistice cad în sarcina lui. Sentimentele sale şi stările sale de spirit sunt acelea care vor colora filmul şi care vor stârni sentimente şi stări de spirit corespunzătoare la spectator. Deoarece prin stil el insuflă operei acel suflet care face din ea o artă. El trebuie să dea filmului un chip, mai precis propriul său chip."[1]

Într-un excelent studiu (*Carl Th. Dreyer - Obstinata rigoare a unui regizor*), criticul italian Guido Bezzola remarcă infinitul raport dintre arta lui Dreyer, dintre *chipul* lui Dreyer - ca hartă interioară - şi lumea din care face parte. Lumea nordului, acea lume singură, tăcută, profundă dar fecundată misterios de o continuă şi neobosită autodisciplină şi rigoare. Aceste date fac din omul nordului un personaj aflat într-o aproape veşnică contemplare. Iar de aici până la metafizică rămâne un singur pas. Dialogul cu elementul teist - şi mai departe, cel teologic - suscită vii controverse şi niciodată tăceri. Lumile unor alte dimensiuni spirituale sunt afirmate cu tărie îmbrăcând forma unei veşnice fascinații. De aceea, poate, Nordul nu caută niciodată utopii ci le întâmpină în casele liniştite, pe cărările înghețate şi tăcute, în austeritatea misterioasă a aerului. O astfel de lume putea să-i dea pe Sjöstrom, Molander, Dreyer sau, mai târziu, pe Ingmar Bergman.

Bezzola spune: „Dreyer a adus, în cinematograf, experiența tipic nordică a omului singur, a autorului care trăieşte claustrat în lumea lui şi a artei lui, aparent fără să se preocupe de altcineva, meditând şi dezvoltându-şi ideile, traducându-le apoi în scrieri, eseuri, în opere plastice sau în piese de teatru. [...] Încăpățânata înclinare nordică către metafizică, tendința de a porni de la real pentru a-l transfera în noi dimensiuni, unde omul este numai o parte dintr-un întreg, fascinația exercitată de elementul teist care este afirmat sau negat dar niciodată ignorat, sunt componente generale ale unei forme de cultură la care Dreyer a aderat din plin. Să ne gândim la marii veterani nordici ai literaturii, ai artelor plastice, ai filosofiei şi ştiinței şi ne vom da seama că aproape toți sunt austeri şi timizi în acelaşi timp, elevați prin problemele lor, înconjurați de un nimb de tăcere ce-i face puțin cam misterioşi, chiar în momentele în care fac confesiuni deosebit de lirice. Case liniştite, ierni lungi, meditații pe cărări ce străbat câmpiile înflorite: toate acestea pot părea locuri comune, dar au o mare importanță şi îşi dovedesc valabilitatea celui care a vizitat Germania de Nord, Danemarca, Suedia sau Norvegia."[2]

Stilul lui Dreyer este chiar natura umană a lumii nordului. Pentru Dreyer, stilul este acea căutare a sinelui, acea dezvelire a interiorului - reflexie a lumii exterioare - fără de care căutarea celor mai adânci sensuri artistice ar fi cu neputință de realizat. Într-o inspirată lucrare dedicată lumii nordului şi, implicit, a cinematografului oferit de acesta, regizorul Ovidiu Georgescu observă pe bună dreptate cum că „filmul nordic este degrevat de patetic compensând prin duritate şi abordarea abruptă a multor aspecte delicate."[3]

Lumea din *Ordet* este una cu totul specială. Şi aici nu ne referim doar la cele câteva personaje care populează acest film ci la respirația ideatică, la acea altitudine a ideilor dezbătute din prima până la ultima secvență. Dincolo de dezbaterea aprinsă a celor doi capi de familie - Morten şi Peter - privitoare la modalitatea de trăire în interiorul creştinismului există o realitate palpabilă în care credința şi suferința, la Dreyer sinonime şi cu nebunia, par a fi principalele date ale transformării imposibilului în posibil, ale întoarcerii eternității înapoi în secunda vieții, relativă, fugară aproape, neconcretă dar atât de frumoasă. Prin revenirea din lumea morții la viață, revenire aproape firească, a frumoasei Inger, Dreyer vorbeşte de miracolul învierii, de posibilitatea continuării vieții şi a îndeplinirii misiunii acesteia.

Ziua începe albă, cu o trezire firească a familiei Borgen iar banalitatea faptelor de peste zi - micile evenimente cotidiene: luatul mesei, rugăciunea, munca etc. - curge ca ieri şi, poate, şi ca mâine. Repetatele dispariții ale fratelui nebun, Johannès, cel care mereu fuge şi se ascunde undeva în natură confundându-se în ale sale rătăciri cu Iisus Christos, căutarea acestuia de către frații lui conferă întregii familii Borgen o aură a singurătății nobile dublată de o cuminte şi asumată suferință. Disputele, convingerile şi trăirile sunt cele obişnuite, cele pe care, poate, le trăim cu toții. Faptul de a trăi în miezul zilei face ca nimic să nu anunțe sfârşitul de la capătul ei. Moartea vine surprinzător, cu multă durere, în urma unei acute suferințe. Şi se întâmplă pentru că acesta este datul ei. Viața curge iar moartea opreşte această curgere. Moartea pur şi simplu se întâmplă. De-a lungul zilei totul curge până în noapte, când acolo, ascunsă în ea, moartea loveşte. Nici doctorul nu mai poate face nimic, nici pastorul. Şi nici familia. Inger arată ca un înger în acel sicriu care integrat unui decor simplu pare, la rândul lui, un obiect firesc. Ca şi cum în toate acele interioare din film mai era o cameră nedeschisă de nimeni în care, simplu şi cuminte, acel sicriu aştepta. De aceea învierea din morți pare un miracol realist, pentru că aceasta - ca şi moartea - se întâmplă să existe. Inger, îmbrăcată ca o mireasă, aflându-se în sicriu deschide ochii, vede familia care se află la căpătâiul ei şi se ridică. Ea este îmbrățişată ca şi cum până în acea clipă ar fi fost plecată undeva, fizic, apoi s-a întors, iar viața poate să continue. Dar dincolo de toate acestea, sub aparentul calm al evenimentelor, există în acest film o anumită neliniște comportamentală a tuturor personajelor. Ea pare a se naşte dintr-o anumită stare de permanentă frică, de continuă reținere de la marile şi eroicele gesturi ale existenței. Viața oferă ceea ce poate ea oferi, iar locuirea în această îmbrățişare a dăruirii pare a fi suficientă. Existența în sine pare a fi o locație-miracol, în care căutarea chiar timidă a unor certitudini poate să nască o neliniște a sentimentelor. De aceea în *Ordet* se conturează o anumită poezie a neliniştii, a tăcerilor strigate transformând această peliculă într-una dintre cele mai ardente şi sufocante comunicări vizuale ale omului cu Dumnezeu. Ale finitului cu infinitul.

Comunicarea şi căutarea se topesc la Dreyer într-o formulă vizuală cu totul neobişnuită şi de aceea total inovatoare. Timpul - alunecarea impalpabilă a acestuia pe durata doar a unei zile, mişcarea - atât a personajelor în cadru cât şi a aparatului de filmat, chipul uman - limpede şi neabrutizat de imperiul îndoielii, scenografia interioarelor oferite privirii frontal prin ramele uşilor sau ale ferestrelor dincolo de care nu se poate vedea nimic, respirația exterioarelor - mai mereu blocate de elemente naturale care opresc privirea spectatorului dar şi a personajelor de a vedea către un dincolo, cadența rostirii replicilor - aproape ca într-o tainică şi abia spusă liturghie, precum şi liniştea sonorităților duc acest film către un delicat haiku dedicat sufletului lumii nordului. Dreyer spune: „Ceea ce este caracteristic pentru un film bun este o anumită neliniște ritmică, alcătuită fie din mişcarea personajelor în interiorul planurilor, fie din schimbarea mai mult sau mai puțin rapidă a acestora. În primul caz este important să ai un aparat de filmat viu şi mobil care să urmărească personajele cu suplețe, pornind chiar şi de la un prim-plan, aşa încât decorul să se deplaseze mereu - ca şi ochiul care urmăreşte o persoană cu privirea."[4]

Note:

1 *Caiet de documentare cinematografică,* nr. 11-12/1973, p. 52.
2 Idem, p. 12.
3 Ovidiu Georgescu, *Mit şi tradiție în cinematograful nordic* (lucrare de doctorat, UNATC, 2007, p. 28).
4 *Caiet de documentare cinematografică,* nr. 7/1968, p. 105.

■

Black PANTONE 711 roşu

sumar

eveniment editorial
100 de ani de viaţă literară transilvană 2

editorial
Sergiu Gherghina
Tradiţiile culturale şi viitorul European 3

cărţi în actualitate
Octavian Soviany
Un franctiror singuratic 4
Codruţa Cuc
Jocurile memoriei 5

comentarii
Şerban Axinte
Paul Miron şi lumea fiinţelor de hârtie 6
Adriana Stan Romanul cu ilic 7

ordinea din zi
Ion Pop
Ceauşescu, critic literar 8

incidenţe
Horia Lazăr
Dificultăţile cenzurii 9

imprimatur
Ovidiu Pecican Marele pariu epic
1. Autor şi monstru narativ 11

revizitări literare
Laszlo Alexandru Dante în viziunea lui
George Coşbuc (III) 12

Mircea Muthu
O gramatică a culturii
Călin Teutişan
Gramatica formelor culturale 15
Mircea A. Diaconu
Schiţă pentru o gramatică a Europei de Sud-Est 16
Eleonora Sava Despre folclor şi filosofie
O perspectivă contemporană 17

poezie
Vasile Igna Poezie 18

interviu
de vorbă cu Erich Türk
Redescoperirea clavecinului 19

puncte de vedere
Coriolan Horaţiu Opreanu
Numele Clujului, o enigmă? 20

intermezzo clujean
Petru Poantă
Al. Dutkon: de la tradiţionalism la modernism 22

religie
teologia socială
Radu Preda *Dez-orientarea* Europei 22

dezbateri & idei
Vlad Mureşan Antropologia morţii 23

reactiv
L. Gruenstern Instituţia autorului 24

flash-meridian
Ing. Licu Stavri
Hollywood-ul roşu 25

ştiinţă şi violoncel
Mircea Opriţă ...şi o pagină nouă 26

ferestre
Horia Bădescu Mai avem timp? 26

remember
Tudor Ionescu
Plimbări aparte prin, de la şi spre Cluj 27

zapp-media
Adrian Ţion Comunităţi "emokids"? 27

structuri în mişcare
Ion Bogdan Lefter
Sticlă topită, abside, un fulg (sic!), lalele etc. 28
Corneliu Antim
Pelerin spre luminile meridionului 29

rânduri de ocazie
Radu Ţuculescu Eugen Curta 29

anestezii de larg consum
Mihai Dragolea
Între un marş şi o bătaie, corcoduşul şi valiza 30

muzica
Virgil Mihaiu
Brazilienii nu se astâmpără nici când sunt diplomaţi 30

Centenar Sigismund Toduţă
"Creaţia lui Sigismund Toduţă trebuie să ajungă să ne reprezinte în Europa" interviu cu muzicologul Mihai Ghircoiaş 31

teatru
Claudiu Groza
Ne place Shakespeare (II)
Festivalul Internaţional "Shakespeare", ediţia a VI-a, Craiova, 1-10 mai 2008 32

film
Ioan-Pavel Azap & Lucian Maier
Scafandrul şi fluturele
Alexandru Jurcan Gânduri în loc de oxigen 33

colaţionări
Ioan-Pavel Azap Forşpan 34

1001 de filme şi nopţi
Marius Şopterean
62. Ordet / Cuvântul 35

plastica
Livius Georige Ilea
Aqua - tărâmul secret al *imaginal*-ului 36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**,
Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146.
Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

Aqua - tărâmul secret al *imaginal*-ului

Livius George Ilea

motto:
„Oglindă mai curând decât freamăt ...
pauză şi totodată mângâiere,
trecere a unui arcuş lichid
peste un concert de spumă."
(Paul Claudel)

Insaţiabila foame de imagini a omului (socotit *devorator*) contemporan s-a impus demult drept un concept central în cadrul răspicat proclamatei „civilizaţii a imaginii". Am ajuns să ne „hrănim" cu cantităţi uriaşe de imagini „predigerate" - afişe, reclame, video-clipuri, foto-reportaje ş.a. - produse „procesate" furibund, înglobând varii doze de bună credinţă, profesionalism şi simţ estetic. Imaginea (fotografică) „realistă" - sinonimă astăzi din ce în ce mai mult cu iluzia, cu falsul şi manipularea – continuă, totuşi, în pofida acestei sumbre prezumţii, să rodească pe teritoriul privilegiat, originar, al artelor frumoase/vizuale. Desprinsă de rutina îndelungatei sale servituţi mimetice, imaginea e mai liberă decât oricând să (re)devină oglinda vrăjită ce reflectă şi întrupează totodată percepţia noastră asupra realului. Ea poate revela ceea ce până atunci era ascuns/interzis ochiului, te poate învăţa să priveşti - iar dacă îi îngădui aceasta, te schimbă. Imaginea „de artă" e întotdeauna o fereastră întredeschisă de imaginaţie către tărâmul secret al *imaginal*-ului care ne cheamă fără insistenţă/ostentaţie şi ne descoperă exact ceea ce suntem pregătiţi să cunoaştem; e o călătorie fără de capăt în care pornim de bună voie, însă, unde, nu suntem niciodată singuri.

La o astfel de călătorie ne invită şi artistul fotograf Virgil Mleşniţă prin recenta sa expoziţie – *Aqua* – deschisă la „Galeria Veche" din Cluj - Napoca. Apa vie, apa din care se nasc visele, apa memoriei şi apa uitării, apa care leagă şi cea care separă, apa jucăuşă sau cea melancolică sunt tot atâtea voci ale Fiinţei, aproape ignorate în goana noastră cotidiană, asupra cărora autorul, cu reţinută elocvenţă, ne întoarce din drum, făcându-ne să uităm, preţ de-o clipă, că singură apa violentă ţine mereu „capetele de afiş" în mass-media.

De o sensibilitate aparte, de esenţă „septentrională", rece, vag contaminată de spiritul extrem oriental - artistul migrează dinspre litere înspre artele vizuale în respectul dreptului inalienabil al cuvântului la tăcere, aducând cu sine inventarul metaforei, „rescriind" mereu datul iconic în cheie proprie, inducându-i sensuri şi nelinişti existenţiale proprii, acut resimţite în regim de urgenţă personală.

Deşi incorijibil estet, al cărui ochi, mereu în alertă, presimte cu acuitate potenţialul grafic al imaginii, al încadrării compoziţionale, analizând cu spirit de fineţe şi cântărind mereu cu dreaptă măsură raporturile tonale, jocul contrastelor şi al textúrilor, Virgil Mleşniţă se dezice net, aici, de „vânătorii" de imagini facil decorative, spectaculare sau senzaţionale, „vânatul" său – specie rară - făcând parte dintr-un regn şi ţinut uitat de vreme, sălăşluitor într-un *dincolo* al memoriei ancestrale, tezaurizând prime ecouri ale tăcerii din chiar ziua întâia a Facerii.

Atingând adesea concentrarea/concizia şi respiraţia metafizică a unui „haiku" sau „koan zen", imaginile propuse de artistul-fotograf în ciclul *Aqua* sunt tratate în registru minimalist, mijloacele expresive etalând cu parcimonie repertoriului formal, tehnic sau stilistic atins. Unghiurile insolite nu forţează nicidecum imaginea surprinsă prin obiectiv, ci, mai curând, o ademenesc să-şi arate chipul de taină. Astfel, autorul caută/provoacă cu obstinaţie întâlnirea cu momentul de graţie în care lumina difuză, a ascunderii de sine, filtrată în regimul crepuscular al dimineţii/serii face ca graniţele dintre lumi să se deschidă, realul să se topească în imaginar iar concretul în reverie pură: *„Există clipe în care peisajul începe brusc să tacă, să se ascundă. Ne lasă în urmă, devenind mistic."* mărturiseşte acum Virgil Mleşniţă.

Autorul tinde să opereze în această serie fotografică nu cu obiecte ci cu materii naturale primare: cu stihia apei, a aerului, a pietrei şi a lumii vegetale - acestea fiind adevăratele sale personaje. Elementele aparţinând sferei antropice, cvasiinexistente, atunci când totuşi apar, au inconsistenţa şi planeitatea unei umbre; cu toate acestea imaginile rămân „apropiate" şi „umane" prin emoţiile/reveriile abia sugerate, prin corespondenţa misterioasă ce se iscă între forţele elementare ce dau forţa peisajului contemplat şi interioritatea îngrijorat-receptivă a spectatorului. Abur sau gheaţă topindu-se, val înspumat sau misterioasă oglindă fumegândă, stihia apei - leitmotivul acestei tulburătoare expoziţii - are tăceri şi rostiri pe care omul şi le apropie în mod natural, căci, spune G. Bachelard, *„... în profunzimea sa, fiinţa umană are destinul apei care curge."*

■

ABONAMENTE: *Cu ridicare de la redacţie:* 12 lei – trimestru, 24 lei – semestru, 48 lei – un an *Cu expediere la domiciliu:* 21 lei – trimestru, 42 lei – semestru, 84 lei – un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacţiei (Cluj-Napoca, str. Universităţii nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poştal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.
Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piaţa Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, Bucureşti, România, la P.O. Box 33-57, la fax 0040-21-318.70.02 sau email abonamente@rodipet.ro; subscriptions@rodipet.ro sau on-line la adresa www.rodipet.ro.

Black PANTONE 711 galben